



HAL
open science

Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie

Etienne Fichaux

► **To cite this version:**

Etienne Fichaux. Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20001 . tel-00663323

HAL Id: tel-00663323

<https://theses.hal.science/tel-00663323>

Submitted on 26 Jan 2012

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 design comme dispositif communicationnel
entre l'art et l'industrie / Université Rennes 2**

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'université Rennes 2

Mention : Sciences de l'information et de la communication

Ecole doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par

Etienne Fichaux

Préparée dans le cadre de l'équipe de recherches
PRÉFICS EA 3207

Université Rennes 2

**Le design comme
dispositif
communicationnel entre
l'art et l'industrie**

Thèse soutenue le 11 janvier 2012

devant le jury composé de :

Françoise Bernard

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université de
Provence / *rapporteur*

Gino Gramaccia

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université de
Bordeaux 1 / *rapporteur*

Christian Le Moëne

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université
Européenne de Bretagne – Rennes 2 / *Directeur de Thèse*

Catherine Loneux

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université
Européenne de Bretagne – Rennes 2

Sylvie Parrini

Maître de Conférences en Sciences de l'information et de la communication –
Université de Nice



l'amour industriel, peinture sur toile par étieu, 2008.

Table des matières

TABLE DES MATIERES	3
INTRODUCTION	6
I DEFINIR LES TERMES : ART, INDUSTRIE, DESIGN.	32
A L'industrie	32
a) La machine comme ruse	41
b) la machine comme instrument	46
c) une idéologie de la machine ?	53
d) la machine vue par les artistes	57
2) histoire de l'industrialisation	62
a) l'industrie comme moyen de lutter contre la pénurie	68
b) le monde construit par l'industrie	73
c) le statut des travailleurs de l'industrie	78
d) l'insatisfaction garantie comme seule réalité possible	81
B Le design	84
1) différentes acceptions du terme.	90
a) le design comme outil marketing	97
b) le design comme outil de gestion	105
c) designer, une posture intenable au bord du chaos et de l'incrédé	109
2) une petite histoire du design industriel	111
a) les origines du concept.	117
b) différents mouvements ou styles de design au XXè siècle	126
c) paradoxes ou tensions du design vers l'art contemporain	131
C) L'art	135
1) art de faire / beaux-arts.	139
a) la notion de savoir-faire	143
b) la mise en avant de la créativité	145
2) La notion d'art appliqué.	148
a) art appliqué/ artisanat de luxe	151
b) l'origine des écoles d'art appliqué au XIXè siècle	159
3) les mouvements anti-art.	164
a) Dada et les surréalistes	169
b) l'art et le pouvoir	174
II) DESIGN ET CONCEPT.	184
A) Le design vu par l'art	189
1) Léonard de Vinci et la notion de <i>disegno</i>	193
a) la rationalisation à l'oeuvre à la renaissance	195
b) les idéaux de Léonard	198
c) art et pouvoir : contrôler le monde	200
2) Qu'en pense la critique d'art ?	202
a) retour sur la distinction art pur/appliqué	205
b) la marchandisation à l'oeuvre	209
c) possibilité d'un design art majeur	213
B) Le design vu par les sciences humaines.	215
1) Baudrillard et la société de consommation	217

a) le système des objets	222
b) la perte de sens induite par <i>la société de consommation</i>	226
c) le design comme style	229
2) La sociologie du travail a-t-elle son mot à dire ?	234
a) normalisation “at work”	238
b) normalisation de l’espace vital	242
c) éduquer les goûts du public	246
C) Le design comme ornementation ou le point de vue de l’architecture	250
1) retour au bauhaus	253
a) différents points de vue sur le rôle social de l’artiste	259
b) que peut être un art social de masse ?	263
c) la question de l’utilisation de l’art comme recherche fondamentale.	269
2) L’accessoire au cinéma	273
a) l’objet comme marqueur	276
b) le stéréotype et la cible marketing	278
D) Le design et la philosophie	279
1) Le platonisme d’Erwan Panofsky	283
a) l’objet en soi / le matérialisme comme imperfection	286
b) le design comme anti philosophie	289
c) La suprématie du rêve sur la réalisation.	292
2) Retour vers Léonard de Vinci	294
a) l’impossibilité de réaliser comme source de raffinement	296
b) designing art work	299
3) Le problème de l’appropriation du concept	301
a) quels fins, quels buts priment lors de la conception ?	302
b) l’appropriation de la capacité de conception	303
4) La question du désir et de la responsabilité	306
III QUELLES PERSPECTIVES ?	309
A Le concept chez Deleuze et Guattari	310
B pas de design sans concept	313
1) le concept et l’oeuvre d’art	315
2) l’objet du design est-il un concept ?	317
C gratuité/efficacité – art & poésie/industrie	320
1) esthétique industrielle et morale bourgeoise / éduquer le goût du public	323
2) le montage de la scène médiatique	325
3) la société anonyme	328
4) retour au surréalisme	330
D Portée heuristique de la notion de design	333
1) Esthétique du soin	336
2) Design de médicament	337
3) le problème des drogues	338
CONCLUSION	341
BIBLIOGRAPHIE	347
ANNEXES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

**ANNEXES A LA THESE “LE DESIGN COMME DISPOSITIF
COMMUNICATIONNEL ENTRE L’ART ET L’INDUSTRIE” PAR ETIENNE
FICHAUX, DEPARTEMENT DES SCIENCES DE L’INFORMATION ET DE LA
COMMUNICATION, UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE-BRETAGNE, 2011, SOUS
LA DIRECTION DE CHRISTIAN LE MOËNNE. 354**

Annexe 1 : la fondation du bauhaus	356
Walter Gropius, Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l’Art	356
L’analyse des tableaux par Johannes Itten.	360
Walter Gropius, lettre au Dr Edwin Redslob	360
Johannes Itten, Analyse des maîtres anciens	360
Wassily Kandinsky la valeur de l’enseignement théorique en peinture	361
Georg Muche arts plastiques et forme industrielle	362
Annexe 2 : les mécanismes de la spéculation financière	363
Annexe 3 : Art Press, écosystèmes du monde de l’art, 2001	371
Introduction, par Catherine Millet	372
L’art et la terre sous le ciel par Augustin Berque	374
Le papillon schyzophrène - Malraux et l’hégémonie du patrimoine, par Jean Lauxerois	374
Un marché de l’art en pleine mutation - interview de Raymonde Moulin par Maïten Bouisset	376
Lettre à un jeune artiste, par Daniel Bournoux	377
L’effet bande-annonce, par Eric Mangion	378
L’enseignement artistique, bilan et perspectives, par Joseph Mouton	379
L’art dans les nouveaux espaces de sociabilité, par Norbert Hillaire	379
L’artiste médiateur, par Tristan Trémeau	379
Tout doit disparaître, par Bernard Comment	380
Mondialisation, globalisation, métissages, quelques idées reçues à l’épreuve des faits, par Alain Quemin.	380
Economics art, l’heure du bilan, par Paul Ardenne.	381
Le design comme culture du projet, par Chloé Braunstein.	382
West-East side story, par Dunja Blazevic	383
Annexe 4 : les écrits esthétiques de Charles Baudelaire	384
Annexe 5 : le symbolisme des contes de fées	392
Annexe 6 : Art Press – Hors-série n°7 “design” – 1er semestre 1987	401
Editorial	401
Design, sémantique et communication, le design tel qu’on le parle	402
Communication – vivre avec les choses : contre une culture immatérielle (par Abraham Moles)	402
Raconter le design, Pierre Paulin interviewé par Patrick Javault	404
Roger Talon, trans-design, interview par Catherine Millet	404
Jean Widmer, design des signes, interview par Chloé Braunstein	405
Sylvain Dubuisson, design lumière, interview par Françoise Jollant	405

Introduction

Doit-on décrire le design comme un phénomène, comme un concept, comme une notion ? Il existe, dans le langage courant, une notion de ce qu'est le design, en lien avec la publicité et la mercatique ou la mode. Le mot *design* est le plus souvent usité dans ce sens. Il nous semble qu'il est essentiel de distinguer un phénomène que l'on peut dater, qui possède certaines qualités, qui a des fonctions dans un système d'un concept *pur*. Si le phénomène que nous allons décrire et analyser appartient à l'industrie, le concept appartiendrait plutôt aux artistes et aux philosophes. La peinture reproduite en deuxième page de ce texte est une tentative de figuration du design comme mode d'existence d'un "*amour industriel*". Située dans le contexte d'une prise de pouvoir par le système industriel, l'émergence du phénomène *design* au cours du XIX^e et du XX^e siècle peut-être lue comme la tentative de récupérer les anciens flux de désir orientés par le pouvoir religieux en offrant une forme d'amour et d'attention par les objets¹. Ce phénomène peut se lire aussi comme une implémentation de normes régissant l'innovation et la créativité de façon à l'exploiter efficacement comme n'importe quelle ressource naturelle. Il y aurait aussi un concept *pur* de design, tel qu'il aurait été vendu aux artistes de manière à les faire adhérer au projet industriel, nous voulons montrer comment.

Les ouvrages disponibles sur le thème du design sont le plus souvent des catalogues d'images permettant d'identifier différents styles, différents mouvements. Ces ouvrages sont parfois très étayés et permettent de mesurer l'ampleur du phénomène du design industriel sans toutefois occulter totalement les liens avec les autres arts et notamment les origines du questionnement des arts appliqués par l'avant-garde artistique. Cette confusion du design et des arts décoratifs pose question. Si nous situons le début de l'émergence du design comme phénomène médiatique au milieu du XIX^e siècle, c'est, nous le verrons, que des efforts y sont entrepris par un ensemble de personnes afin de promouvoir les bienfaits de l'organisation industrielle en essayant, entre autres, de donner une apparence

¹ Nous verrons comment un certain matérialisme permet de remplacer l'idéal religieux qui vise à atteindre un but situé dans "l'au-delà", par un désir d'obtenir dans ce monde une réussite qui se donne à voir par la possession d'objets, ceux-ci symbolisant l'idéal et étant la preuve de l'attention que l'on s'accorde ou de la valeur que l'on a aux yeux du monde.

avenante aux produits d'icelle. Cette préoccupation esthétique résonne avec d'autres phénomènes concomitants : émergence de la presse nationale et internationale, d'expositions universelles, émergence des sociétés anonymes dont le capital est ouvert et dont on vante l'intérêt financier à l'avance. Nous voulons montrer comment ces émergences se coordonnent et donnent cohérence à un système médiatique lié à l'industrie et aux intérêts financiers.

Faut-il voir dans cette conjonction un effet du hasard, le plan concerté de quelque groupe machiavélique ou le résultat logique d'une évolution programmée, répondant à un plan tracé d'avance ? Y avait-il un design de la société industrielle telle qu'elle nous semble cohérente aujourd'hui qui aurait orienté la construction et les événements ? Nous ne voulons pas rentrer dans un débat à propos de la scientificité de l'évolutionnisme ou du créationnisme, même si la question d'une décision et d'une traçabilité de l'évolution peut faire penser que celle-ci n'est pas le fruit du hasard. Peut-être l'accord entre les différents participants s'est-il fait à minima, sans réel débat, selon des modalités proches de celles décrites par Adam Smith lorsqu'il évoque une *main invisible* qui régulerait le marché². Nous voulons tout de même essayer de voir si cette main reflète la versatilité de l'opinion publique dans toutes ses composantes ou si elle représente la force de quelque esprit fut-il des lois, résultat de la lente évolution et des longues négociations de nos aïeux.

Il semble que l'on ne parle pas de design avant la Révolution française. Pourtant il existe déjà une industrie, des échanges nationaux et internationaux, une élite financière. Nous verrons que le concept de design comme processus permettant de

² *Critique de la raison pratique*, op. cité, p. 27 : *Il est donc étonnant, quoique le désir du bonheur et, partant aussi, la maxime par laquelle chacun pose ce désir comme principe déterminant de sa volonté, soient universels, qu'il ait pu venir à l'esprit d'hommes intelligents, d'en faire une loi pratique universelle. Car, tandis que, dans les autres cas, une loi universelle de la nature met l'harmonie en tout, on aurait ici comme conséquence, si l'on voulait donner à la maxime l'universalité d'une loi, exactement le contraire de l'accord, la pire des contradictions et la destruction de la maxime elle-même et de son but. En effet la volonté (des Wille) de tous n'a pas alors un seul et même objet, mais chacun a le sien propre (son propre bien-être), qui peut, il est vrai, s'accorder fortuitement avec les intentions que d'autres rapportent également à eux-mêmes, mais qui ne suffit pas, il s'en faut de beaucoup, à faire loi, car les exceptions que l'on est autorisé à faire à l'occasion sont infinies et ne sauraient, en aucune façon, être renfermées d'une manière déterminée dans une règle générale. Ainsi se produit une harmonie, semblable à celle que décrit certain poème satirique à propos de la bonne intelligence (Seeleintracht) de deux époux qui se ruinent : O merveilleuse harmonie, ce qu'il veut, elle le veut aussi [...].*

donner forme mais aussi de discuter de la forme avant la réalisation existe déjà aussi. Il semblait néanmoins nécessaire d'insister sur la distinction entre le concept qui émerge à la renaissance et son actualisation dans le phénomène "*design industriel*". Si le terme *disegno*, associé souvent au personnage de Léonard de Vinci ne semble pas traduire exactement *design*, cela n'empêche que la pratique émerge à une époque où les exigences sont aussi plus pressantes de la part de la population d'avoir accès aux processus de prise de décision concernant l'utilisation des fonds publics. Si la notion de design émerge au moment de la révolution industrielle, elle émerge aussi au moment où l'alphabétisation progresse, où le désir de s'élever par l'éducation devient plus largement répandu, et il n'est pas impossible que ce phénomène participe d'une volonté de rendre publics les outils théoriques de l'émancipation des masses. Nous verrons comment cet idéal rencontre des résistances et quelles ont elles été. La notion de design renvoyant aussi en anglais à celle de *dessein* (ce qui la distingue du *disegno* italien), il nous faut montrer aussi comment le concept de design ne se limite pas à la mise en forme des apparences mais ne peut être que le révélateur d'un méta-design sous-jacent qui correspond à une utopie plus ou moins consciente ou signale l'émergence de normes. Nous verrons comment et face à quels problèmes émerge la labélisation des produits et le concept d'"*image de marque*". Ces normes ne sont régissent pas que la qualité de production, traduisant des exigences de sécurité ou d'éthique, elles impliquent aussi un changement de normes sociales concernant le rapport aux objets, à la consommation, aux autres personnes. Si les exigences qui donnent naissance au phénomène du design industriel se font jour au cours du XIX^e siècle, elles ne se rendent visibles à travers l'émergence d'objets ou la formation d'entreprises qu'au sortir de la seconde guerre mondiale, au même moment que l'objet surréaliste.

Si nous considérons le design comme un moyen par lequel on donne forme aux objets, de façon à ce que leurs formes soient séduisantes ou de manière à ce qu'elles aient un sens, cela nécessite que nous fassions le postulat d'un système de significations dans lequel ces formes puissent être reçues de façon univoque. Cette nécessité répond peut-être à un manque, celui d'une cohérence esthétique qui donnait le sentiment de vivre dans un monde harmonieux dans lequel des lois et des ordres existeraient et structureraient l'ensemble du monde vécu. Il semble que ce manque se soit fait sentir et ait donné lieu à une volonté d'*éduquer le goût du public*

de s'exprimer. Nous voulons montrer comment le design participe de cette culture industrielle qui s'affirme depuis environ deux siècles et quelles sont les valeurs morales portées par cette culture. Nous n'excluons pas que le design soit l'un des moyens de transformer tout ce qui peut être signe culturel en marchandise, comme il peut être un phénomène destiné à favoriser l'attention esthétique et inciter à se concevoir comme être évolutif maître de son destin. En ce sens, il nous semblait nécessaire de réévaluer l'apport de l'école du bauhaus comme laboratoire de recherche. Si des normes comportementales sont produites, nous verrons aussi comment la recherche artistique peut être utilisée par des pouvoirs fascistes dans le but de programmer des individus ou de les contrôler à distance. On verra que les professeurs du bauhaus cherchaient à établir une sorte de grammaire visuelle afin de donner un sens univoque aux objets devenus signes. De même, à la renaissance, d'est l'émergence d'une norme de la représentation en trois dimensions qui fait que la forme devient lisible et permet que l'on discute d'un projet alors qu'il n'est encore que "sur le papier".

Le design participerait d'une forme de religion industrielle, les médias dans leur ensemble constituant le support de cette organisation. Le design participerait ou serait l'un des piliers de ce temple, complété par la science, la mécanisation, la démocratie ou la publicité. Tous ces phénomènes ont en commun d'illustrer une volonté d'échapper à un système trop cohérent, un système dans lequel tout devait être non pas au goût du jour, mais du souverain, où la vérité ne pouvait exister que conformément aux dogmes, un système dont certaines libertés étaient absentes. Le propos initial de cette thèse n'était pas de comparer les gains ou les pertes réalisées par l'extension du système industriel, mais de rendre perceptibles les motifs qui ont conduit à orienter certaine construction. Si le design participe d'une extension de la rationalité, de la planification et illustre la volonté de se prémunir de l'aléa, il s'oppose tout autant à la liberté créatrice de l'improvisation, qu'aux âffres de la rêverie de l'inspiration et en cela à ce que l'on peut être tenté de confondre avec un obscurantisme. Et pourtant, le design, pour les artistes, et pour Léonard de Vinci peut-être plus que pour bien d'autres, c'est aussi ce moment où se conçoit la *machine* du tableau, ce moment où s'organise la composition dans une vision intérieure, moment de synthèse d'un long travail de méditation et d'écoute ou d'étude. Nous voulons montrer aussi comment l'industrie, séduisant en quelque sorte

les savants et les artistes, tente de s'accaparer la lumière en attribuant un certain obscurantisme au religieux, au mystique, à l'intuitif qui se voient opposés à la rationalité et au démocratique.

Parler de design, pour un artiste, c'est se confronter aux exigences, aux normes de l'industrie, auxquelles on pourrait être tenté d'opposer d'autres normes morales ou sociales qui définiraient la valeur des oeuvres. L'influence de l'industrie sur l'art est moins évidente que celle qu'ont tenté d'exercer différents pouvoirs totalitaires. Néanmoins, cette influence ne peut se résumer à l'exposition des objets industriels conçus de manière à provoquer une émotion. Ce sont deux modes de pensée qui s'opposent, et nous voulons tenter de montrer l'extension de cette opposition, mais aussi les fruits de ce dialogue. Si on peut assez aisément trouver des oeuvres d'art qui ne soient pas des marchandises industrielles mais qui évoquent l'industrie et le monde qu'elle actualise, il est peut-être moins évident de voir en quoi une certaine logique de l'oeuvre se donne à voir dans les productions de l'art moderne et contemporain qui se plie aux standards d'exposition médiatique du système industriel. L'artiste moderne, même s'il ne pratique pas les *arts appliqués à l'industrie*, aurait tout de même tendance à concevoir des oeuvres correspondant aux normes, aux standards d'un système dont le fonctionnement s'apparente à ceux mis en place pour la diffusion d'oeuvres culturelles produites par l'industrie elle-même³. Nous verrons que c'est en quoi la distinction entre artisanat et industrie doit être atténuée, de plus en plus de marques de luxe coordonnant un savoir-faire artisanal et une diffusion industrielle. Si l'artiste, comme l'artisan, doivent concevoir selon des normes industrielles, afin de garantir la reproductibilité mécanique de leur production, certains sont aussi tenus de respecter ces méthodes, ces manières de faire et exécutent de fait un travail à la chaîne alors qu'ils produisent une "qualité artisanale".

Nous reviendrons maintes fois sur l'exemple de Léonard de Vinci. Bien que de nombreuses exégèses soient parues à son sujet, il semble que son travail de designer n'a pas été étudié en tant que tel, alors que c'est pourtant sans doute ce qui fait sa si grande renommée. Il n'est certes pas celui qui fit reconnaître la peinture comme art libéral. Il n'est pas non plus le premier à avoir exigé d'être payé pour son travail de conceptualisation, pour ce travail mental de préparation de l'oeuvre afin de

³ On trouvera en annexe 3 des extraits de la revue *Art press* des questionnements qui sont à l'origine de celui-ci.

l'insérer non seulement dans un espace physique, mais aussi dans un langage où elle doit faire sens. Il a cependant poussé très loin le raffinement de la conceptualisation et orienté presque exclusivement son ambition vers ce but plus que vers la réalisation effective qui implique la lutte de pouvoir. En cela, comme par sa manière d'écrire et les brumes de ses tableaux, Léonard appartient peut-être encore pour partie aux forces chtonniennes, obscures, mystérieuses de l'alchimie et de la sorcellerie. Pourtant, cela signale peut-être déjà une volonté de mettre en scène et de contrôler l'accès à la vérité contenue dans ses oeuvres. Art de la mise en scène et du dévoilement dont s'inspirent les concepteurs modernes pour présenter en plusieurs étapes un nouveau produit alors qu'il n'est encore qu'un projet⁴.

Ce travail de recherche s'inscrit dans la continuité d'une démarche initiée depuis environ un dizaine d'années dans le cadre de l'équipe de recherche preFics, visant à étudier la modernité comme religion du système industriel et le design comme l'un des piliers de cette religion. Nous avons commencé par une étude de Marcel Duchamp et ses rapports à la crise de la modernité⁵. Au travers de cette recherche, nous cherchions à montrer comment l'oeuvre avait changé de système de valeur, la valeur d'exposition, ou d'évènement étant désormais plus importante que le valeur-travail ou la maîtrise des codes symboliques. On pouvait être tenté aussi de voir dans cette oeuvre une mise à nu des instances de légitimation du monde de l'art et de leur déconnexion des valeurs morales. Tout cela pour esquisser déjà une réflexion sur le rôle des artistes dans la modernité et leur interaction avec le système médiatique, financier ou culturel (dans ces instances officielles). Le jeu de Duchamp ne semblait faire sens déjà que comme critique d'une certaine organisation sociale et spirituelle et de la tendance à folkloriser tout y compris les mouvements

⁴ G. Deleuze, F. Gattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, pp. 15-16 : *le fond de la honte fut atteint quand l'informatique, le marketing, le design, la publicité, toutes les disciplines de la communication, s'emparèrent du mot concept lui-même et dirent : c'est notre affaire, c'est nous les créatifs, nous sommes les concepteurs ! [...] Le mouvement général qui a remplacé la Critique par la promotion commerciale n'a pas manqué d'affecter la philosophie. Le simulacre, la simulation d'un paquet de nouilles est devenu le vrai concept, et le présentateur-exposant du produit, marchandise ou oeuvre d'art, est devenu philosophe, le personnage conceptuel ou l'artiste.*

⁵ *Sur Marcel Duchamp et la crise de la modernité*, Mémoire de Maîtrise en Sciences de l'information et de la communication, Université Rennes 2, 2003.

contestataires. Un autre travail de recherche⁶, publié dans le cadre d'un partenariat avec le DEA Sciences Humaines de l'université Haute-Bretagne avait pour thème *la création identitaire* et cherchait à percer le mystère de la publication sous pseudonyme et de l'existence de personne morale à composition indéterminée sous l'appellation "*sociétés anonymes*". Nous voulions montrer comment cette ruse était peut-être nécessaire au maintien d'un certain état de dynamisme économique au détriment de celui de cohésion sociale, morale ou esthétique. Là encore, tout cela dans le but de percevoir comment peuvent se conjuguer des désirs, des projets, des intérêts à priori contradictoires. Poursuivre et préciser au moins en quelques points le projet de shizo-analyse du système capitaliste mené par Deleuze et Guattari.

Par ailleurs, cette démarche s'effectue parallèlement à une *tentation d'exister* en tant qu'artiste pluri-disciplinaire aussi bien en tant que peintre, designer, décorateur ou autre. Cela peut donner une certaine consistance au questionnement, garantir son authenticité comme aussi fausser l'analyse. Le désir de comprendre le monde ou le système dans lequel des oeuvres pourraient faire sens est sincère, et l'intérêt n'est pas forcément un gain personnel. L'admiration pour certains artistes, de même que la défiance envers un certain système ne se doublent pas d'un idéalisme nostalgique. Nous verrons que les artistes ont toujours semblé défendre certaines valeurs et se défièrent des princes ou prélats pour lesquels ils oeuvraient. Ces valeurs propres aux artistes, nous devons essayer de les rendre perceptibles si nous voulons montrer en quoi elles s'opposent à un autre système de valeurs qui est celui de l'industrie.

Si le design exprime un désir de limiter le risque entrepreneurial en étudiant par avance la présentation et le positionnement de produits afin de leur assurer le succès commercial, il faut s'intéresser aux limites de cette volonté planificatrice. À quel point celle-ci signale-t-elle une volonté de pouvoir sur une masse d'individus que l'on veut enfermer dans des pièges *sur-mesure* ? Il nous faut aussi questionner les mécanismes par lesquels l'industrie utilise les arts et les artistes comme experts en psychologie du sentiment ou comme défricheurs de tendances porteuses pour segmenter le marché et proposer des personnages imaginaires qui permettent de susciter, comme les icônes des églises, l'adhésion aux marques distinctives de ces

⁶ *La création identitaire comme pratique artistique*, DEA Sciences humaines, Université Rennes 2, 2004.

personnages non seulement dans un but mercantile mais aussi éventuellement de contrôle social à distance. La défiance des classes ayant droit d'expression ou *voix au chapitre* comme on eût dit autrefois envers les laissés pour compte de la modernité privés de réel droit à la parole se laisse voir dans l'idée qu'il faut *éduquer les goûts du public*, comme dans l'idée de travail à la chaîne pouvant être effectué par n'importe quel élément de main d'oeuvre anonyme. Sans avoir formalisé cette expérience selon des procédures normalisées, il semble qu'il faille mentionner ici une longue expérience de travailleur précaire pour différentes entreprises de taille industrielle. Cette expérience légitime une certaine méfiance envers l'idéologie managériale telle qu'elle se donne à voir, non seulement dans les discours que l'on peut trouver en lisant la presse économique (*Les Echos* laissent souvent la parole à des économistes ou des entrepreneurs qui parfois analysent les discours et les pratiques managériales, parfois proposent des méthodes permettant de *gérer* certaines situations), mais aussi sur le terrain dans le cadre des rapports hiérarchiques.

L'expérience que nous nous proposons d'analyser se déroule sur près de deux siècles, dans une zone géographique très étendue. Nous voulons éclaircir les liens entre la production artistique et industrielle, leur concours à la production de conditions matérielles mais aussi spirituelles. Par conditions spirituelles, nous entendons tout ce qui compose l'univers mental des personnes vivant dans le monde industriel. Il nous faudra cependant déborder ce cadre, pour étudier aussi d'autres extensions du concept de design et voir en quoi ces formes non industrielles de design nous permettent de déduire des lois esthétiques ou morales du système industriel. La première difficulté consiste en la recherche de matériau de ce qui constitue les mouvements de l'opinion ou les dogmes définissant la valeur des termes à un moment donné ou enregistrant leurs variations. Nous voulons montrer comment le terme de design est utilisé de manière opératoire par un groupe indéfini pour engendrer des modifications sociales, mais aussi les réactions suscitées par cette expérience et notamment celle des premiers concernés, les artistes à qui l'on veut faire endosser la responsabilité de cette opération. Le design industriel est considéré comme un vecteur de communication d'une élite dirigeante de l'industrie et les designers des artistes *collaborateurs* ; cette proposition trop réductrice constitue

l'un des clichés que nous voulons démonter pour construire théoriquement *le design comme dispositif communicationnel* en nous appuyant sur des exemples.

Afin de réaliser cette construction théorique et de donner sens aux faits de communication que nous voulons étudier, il nous faut construire un plan d'immanence⁷ à l'aide de concepts déjà existants. Nous n'avons pas l'intention de faire exister de nouveaux concepts. Peut-être voulons-nous tout de même transformer des notions mal usitées pour en faire des concepts. Si l'on discute avec son voisin ou un collègue, on peut faire un certain usage des mots, cet usage courant, nous en trouvons aussi l'expression dans les médias de grande diffusion. Certains penseurs ont tenté de définir plus complètement ou plus rigoureusement certains mots pour en faire des concepts. Cette opération n'est pas l'apanage de la philosophie, peut-être est-ce la démarche de toute science humaine que d'opérer des découpages dans les faits de société en les opposant ou les conjuguant et les rassemblant sous des catégories afin d'abstraire des types, des comportements, des modèles théoriques et éventuellement des lois. On peut trouver de nombreux ouvrages sur le design, dont la plupart sont des catalogues d'images présentant une histoire générale des mouvements du design industriel ou des monographies sur un mouvement particulier ou un designer, mais il ne semble pas qu'il existe à proprement parler d'ouvrage théorique critique consacré au design.

Si nous considérons la modernité comme une religion de l'industrie, il nous a été nécessaire pour cela de consulter les ouvrages de nombreux chercheurs afin de mieux définir comment le système industriel utilisait les médias, les artistes et le patrimoine culturel et dans quels buts. Nous citerons de nombreux extraits de ces ouvrages afin d'étayer certaines analyses, mais nous essaierons aussi de montrer parfois les limites de certains raisonnements. Les deux volumes de la *Schizo-analyse* du capitalisme ont servi de toile de fond à une vision du monde qui englobe la totalité des différences⁸. Nous voulons comprendre les enjeux de l'ouverture culturelle permise par ce système, et nous essaierons de montrer que la folklorisation est la limite de cette ouverture, annihilant de fait les différences promues.

⁷ Au sens défini par Deleuze et Guattari dans *qu'est-ce que la philosophie ?*, comme espace où se confrontent et se délimitent les concepts en opposition ou complémentarité.

⁸ *Mille plateaux* et *l'anti-Oedipe*, éditions de Minuit, op. cités.

Il semble difficile de ne pas mentionner Claude Lévi-Strauss et son *anthropologie structurale*⁹ afin de mieux percevoir l'utilisation sociale du mythe comme récit fondateur traduisant des valeurs morales en histoires simples et stigmatisant les mauvais comportements au travers de personnages caricaturaux. Nous ferons aussi référence à Michel Foucault et à son analyse de l'instauration des rapports de pouvoir¹⁰.

Pour ce qui concerne plus spécifiquement la modernité en art, il nous faut mentionner les ouvrages de Jean Clair¹¹, même si nous ne partageons pas son pessimisme tout en admettant que cet alarmisme peut jouer son rôle salutaire. La modernité est une idée à géométrie variable, définissant un espace-temps paradoxal et flou, mais il semble que l'idée d'art moderne trouve son origine dans la critique baudelairienne, nous avons pour cela choisi de le citer longuement en annexe (4). Il faut trouver un équilibre entre l'adéquation à l'époque et la transmission, la reconnexion aux valeurs intemporelles qui sont les fondements de notre culture, telle semble être sa définition. On voit bien par là que les productions industrielles des grands studios hollywoodiens sont rigoureusement académiques. Ces entreprises sont des sociétés anonymes d'artistes qui produisent collectivement des oeuvres en se référant à des classiques (même les productions les plus éloignées apparemment de la culture classique suivent souvent des modèles de déroulement classiques et font référence au moins à quelque tradition populaire). La critique francfortienne, notamment les écrits d'Horkeimer et Adorno posait le problème de l'asservissement des artistes à une société qui leur garantit un certain confort mais les incite à ne pas

⁹ Op. cité, nous faisons référence de manière peut-être imparfaite et imprécise à ce qu'il nomme la fonction structurale du mythe dans la société, comme moyen de transmettre des valeurs morales, notamment en parant des personnages imaginaires de qualités ou de défauts que l'on veut rendre visibles et auxquelles on veut lier des conséquences afin de perpétuer un certain ordre.

¹⁰ Non seulement à travers une mobilisation des concepts présentés dans *Surveiller et punir et histoire de la folie à l'âge classique*, mais aussi en suivant la lecture qu'en propose Gilles Deleuze dans *Foucault*, minuit, 1986-2004.

¹¹ Notamment le très classique *considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, galimard, 1984, mais aussi, moins connu, *Paradoxe sur le conservateur*, (précédé de) *de la modernité conçue comme une religion*. L'échoppe, 1988, qui compare l'expérience du visiteur de musée à celle de client d'un lupanar, l'un comme l'autre prenant la liberté de choisir une femme ou une peinture et d'y projeter toutes sortes de fantasmes.

remettre en question l'ordre établi ou l'usage qui est fait de la mythologie ou de la beauté, ne générant que de la distraction et s'appuyant surtout sur la technique¹².

Les ouvrages de Jean Clair permettent de percevoir la production artistique sous l'angle de la construction des valeurs morales, de leur rôle "sacré" pourrait-on dire, qui se serait perdu. La critique francfortienne aurait eu une grande influence sur l'art de la seconde moitié du vingtième siècle, et les ouvrages d'Anne Cauquelin¹³ à propos d'art contemporain permettent de mesurer comment ces critiques ont pu faire émerger des sortes de mots d'ordre ou des stratégies de communication. Le concept de *stratégies déceptrives* ne fait sens que comme refus de se faire faire des enfants dans le dos par un système capitaliste érigé en spectre du mal. Cela est assez proches de ce que Jean Baudrillard rassemble sous l'appellation *stratégies fatales*, pour décrire les comportements d'acteurs minorisés ayant recours à des solutions extrêmes pour exister, l'espace d'un instant dans le domaine du rêve constitué par l'univers médiatique. Le design constitue un concept opposé à ces stratégies, car on peut le définir comme un moyen d'optimisation de la mise en forme de façon à être accepté, mais Baudrillard ne l'explique pas si clairement.

L'étude des ouvrages que l'on peut qualifier de catalogues présentant l'évolution des formes des objets produits par l'industrie permet de se faire une idée de l'évolution du rapport à la technique, à la machine, à l'objet. Ces ouvrages permettent aussi de percevoir des différences entre les périodes et les zones géographiques, mais de constater que ces différences ne sont peut être pas si significatives. Peut-être chaque entreprise donne à voir par le soin esthétique donné à ses produits une certaine hiérarchie de valeurs, mais il n'est pas certain que cela soit lié à une réflexion formelle sur les valeurs morales que l'on veut faire exister dans tous les produits, mais aussi dans les relations internes et externes. C'est peut-être la différence fondamentale entre deux conceptions du style qui se donne à voir ainsi.

¹² On trouve ces idées notamment dans *la dialectique de la raison*, où une forme de ce que peut être un artiste intégré au système industriel est dessinée par Horkeimer et Adorno que l'on peut opposer à cette fonction sociale de la création de mythes définie par Lévi-Strauss où à ce que devrait être l'artiste dans le monde moderne luttant pour défendre certaines valeurs morales et esthétiques permettant d'amoinrir l'emprise de la rationalité économique et le paradigme de la concurrence et de la rivalité comme suffisant à coordonner les êtres dans le but de produire une société harmonieuse ou au moins vivable pour tous.

¹³ Voir notamment les deux ouvrages cités en bibliographie, le petit *que sais-je* permettant au non initié d'accéder plus facilement aux oeuvres de l'art contemporain, d'en comprendre un peu mieux les *logiques du sens*.

Pour un artiste, ce qui fait son style, c'est normalement la cohésion entre des valeurs éthiques que l'on peut lire dans les actes de sa vie et des valeurs esthétiques qui structurent sa production et le différencient. Meyer Shapiro¹⁴ développe cette idée mais on la trouve aussi présente dans certaines réflexions des critiques de l'école de Francfort, que le style d'un artiste devrait être le reflet de sa personnalité et que pas un mot ou un geste ne devrait être impensé. On trouve chez Focillon¹⁵ l'idée que le style d'une époque soit ce qui lui donne une cohésion, et cela aurait été perdu avec la Révolution française¹⁶ et l'ététage de la conscience qui devait garantir le maintien de cette cohésion. Nous devons essayer de comprendre et de rendre perceptible ce qui fait que l'on peut parler de système capitaliste ou industriel et comment cela tient sans cohésion apparente ou morale. Pour Adolf Loos¹⁷, il appert que notre civilisation industrielle devrait être sans ornement, et qu'il faudrait assumer pleinement le choix de la fonctionnalité afin de réduire le temps de travail mécanique et permettre à chacun de développer d'autres qualités. Pourtant, comme nous le verrons, il semble que le progrès de l'alphabétisation n'ait été visible qu'à partir du moment où s'est développée l'industrie et ses postes aliénants. L'absence d'ornement ne serait pas absence de style mais traduirait une certaine esthétique. C'est de cette idée aussi qu'émane la réaction Baudrillardienne contre le design comme style lisse, froid, sans vie¹⁸.

Il semblait que la notion de design n'était partout utilisée que partiellement, de manière tronquée. L'idée d'image de marque et son émergence est peut-être ce qui s'approche le plus de la définition usuelle du mot design. D'une certaine manière, on peut dire que l'artiste, quel que soit son domaine, qui tente de faire exister une signature est dans la même position que le chef d'entreprise à propos de son image de marque. La différence étant que l'artiste est supposé maîtriser l'ensemble du processus de production de ses oeuvres ; ce n'est plus tellement vrai, l'exemple de Damien Hirst étant à ce titre révélateur d'une évolution structurelle, il n'est *que* le designer de ses oeuvres mais en confie la réalisation à des ateliers chinois. Dans les

¹⁴ *Style, artiste et société*, op. cité.

¹⁵ *Vie des formes*, op. cité.

¹⁶ Voir sur ce point précis l'ouvrage d'André Chastel *le temps de l'éloquence*, op. cité.

¹⁷ C'est le point de vue qu'il développe et étaye au cours de plusieurs articles et conférences rassemblés chez Payot sous le titre *ornement et crime*, op. cité.

¹⁸ Nous reviendrons sur ce point, qu'il développe dans *le système des objets* et *l'économie politique du signe*.

deux cas, la labellisation tente de pallier un manque de confiance ou de signaler une attention et un soin particulier. Celle-ci peut aussi signaler l'influence d'une logique patrimoniale sur l'orientation des instances de légitimation de l'art. Les théoriciens de la revue *art press* dont nous avons cités quelques extraits en annexe, émettent l'hypothèse que cela serait fait dans un but de se substituer aux pouvoirs publics, ce qui peut être entendu comme une façon de réinstaurer une sorte de féodalisme.

Nous l'avons dit, la question du design est complexe et est difficilement séparable de celle de conception de structure sociale et de normalisation des rapports humains par le biais de solutions techniques ou de conventions. L'enjeu n'est pas de déterminer si oui ou non quelques personnes (qui ?) ont décidé de la forme à donner à un environnement conçu comme jeu ou comme labyrinthe dans le but d'asservir la population ainsi emprisonnée. La forme du monde moderne, construit par les moyens de l'industrie et de l'organisation laïque et démocratique, est bien décrite par Deleuze et Guattari dans sa complexité et sa diversité, dans ses contradictions et son absence de stabilité. Certains auteurs semblent nostalgiques d'une époque où une cohérence était garantie par la loi et le souverain, et stigmatisent le design peut-être comme une volonté diabolique organisée ou un hybris prométhéen. Ces critiques dépeignant l'industrie comme incarnation du mal ont leur origine en Angleterre, mais on peut en trouver la trace aussi chez Lewis Mumford ou Armand Mattelard. D'autres penseurs, plus enthousiastes envers la technique tentent de montrer en quoi celle-ci favorise le développement spirituel. La question de la forme de ce développement est encore ouverte à ce point. Car il semble que les attaquants de l'industrie aient souvent tout mélangé, ce qui est peut-être dû aussi au fait qu'il est difficile d'adhérer partiellement à cette société et que l'adhésion entraîne un risque de perte de contrôle sur ce que l'on croyait posséder en propre. Seule la philosophie semblait pouvoir nous aider à approfondir cet autre questionnement.

Nous n'allons pas tenter d'être exhaustif car il ne s'agit pas d'un ouvrage d'esthétique qui se voudrait une somme philosophique mesurant les écarts entre différentes philosophies et proposant d'en créer une nouvelle. Nous avons simplement cherché, avec l'aide de quelques auteurs classiques à préciser quelques notions ou quelques questionnements. Est-ce au nom de velléités libertaires dignes d'un enfant gâté que les artistes refusent de se plier aux normes industrielles et font émerger des mouvements que l'on va qualifier de "dégénérés" ? Ou la liberté

artistique ainsi défendue est-elle plus proche philosophiquement d'une certaine liberté de la presse, appuyée sur une loi morale qui nécessite de maintenir l'extension de cette liberté afin d'empêcher concrètement ou de soumettre au jugement populaire les actes ou les situations remettant en cause un certain équilibre ? Si l'art et les médias sont un miroir de nos sociétés, ils ne sont pas nécessairement au service d'un démiurge voulant donner une forme à la société, aux rapports humains qui l'actualisent, mais on ne peut nier qu'ils participent de cette mise en forme, de la structuration de cette mise en forme. En ce sens, un journal est défini par une ligne éditoriale qui reflète une orientation politique, économique, philosophique ou religieuse. On peut supposer qu'un artiste cherchant à faire valoir sa signature conçoit celle-ci comme reflétant une telle *ligne*, que cela fasse ou non l'objet d'une publication de notes d'intentions. Nous avons choisi de nommer cette forme de design le concept de design, ce qui définit l'intention d'un auteur, ce qui signe sa présence, ce qui permet la reconnaissance d'un style. Nous évoquerons la création de personnalités imaginaires par les entreprises de culture industrielle dans le but de capter le désir de trouver un miroir et de rassembler ainsi des personnes mentalement proches les unes des autres. L'intention de telles constructions peut être de vendre des marchandises ou permettre à toutes les personnes de se sentir représentées, mais aussi de programmer toutes ces personnes ou de les enfermer dans un schéma de développement qui les aliène.

La publicité et le design nous vendraient une sorte d'*amour industriel* qui serait calibré de manière à nous faire croire que l'on a pensé à nous, à nos petites différences, à nos préférences. Il nous faudra réexaminer l'apport de Platon à la définition de ce que peut être l'amour. On peut imaginer une sorte de machine qui serait destinée à produire pour chacun l'illusion de l'amour en calculant un miroir sur mesure capable de saisir en nous cette volonté d'aimer. On peut se demander si tout ce jeu de l'amour a été construit dans le but de promouvoir une certaine forme d'évolution. De nombreux auteurs décrivent des phénomènes similaires lorsqu'ils évoquent les difficultés rencontrées dans cette situation et cela peut nous amener à conclure que cette situation aurait été construite comme dispositif par quelque démiurge. Du mythe de Pandorre à celui d'Io, on peut avoir le sentiment que l'amour soit un jeu de dupes, les femmes une invention diabolique pour nous mettre hors de nous et nous aliéner. Les femmes ne devraient pas être considérées comme des

objets, certes, mais cela est peut-être aussi l'une des mâchoires de l'étau, la construction ayant pour but de nous faire perdre toute volonté personnelle, tout désir personnel, toute fierté et toute certitude dans le but certainement de nous faire raffiner notre amour et parvenir à cette forme d'amour pur et désintéressé vanté par Kant, Freud¹⁹ ou présentée par le mythe comme celui de Christ. La bible aussi est un objet construit dans une certaine intention, un certain but et en prenant de grandes libertés vis-à-vis de l'histoire, avec une visée pédagogique et sociale. Le design serait outil de communication de la caste dirigeante, divinité peut-être imaginaire, comme *les marchés* dont on nous rebat les oreilles pour invoquer des règles ou des lois sacrées que l'on veut travestir en lois de la raison. Nous voulons montrer la différence entre le raisonnable et le rationnel utilisé de façon déraisonnable pour justifier des comportements parfois inhumains. Si le design permet la conception de solutions sur-mesure permettant d'enfermer, de piéger les individus et leurs désirs afin de garantir leur innocuité dans un social conçu comme machine servant les intérêts d'une minorité, on peut envisager que les femmes soient conçues dans un tel système comme objets devant garantir l'authenticité et l'*humanité* de ce qu'il faut bien nommer des conditions de détention.

Sur ces questions de définition de la liberté, de la conjonction des libertés, nous nous baserons sur les critiques déjà mentionnées, mais aussi sur le travail de Foucault et celui de Kant. Sans prétendre détrôner ce dernier, ni en saisir toute la portée, on peut vouloir questionner la définition de la liberté qu'il propose dans la *critique de la raison pratique* tant celle-ci semble restreinte et se demander à propos si celle-ci est même vivable²⁰. Nous voulons voir ce qu'il en est de cette liberté artistique tant

¹⁹ Notamment tel qu'il le développe dans *malaise dans la culture*, comme moyen d'échapper à la peine de risquer de perdre l'objet de l'amour si c'est à une personne que nous nous attachons.

²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, op. cité, p.28 : *Puisque la simple forme de la loi peut être représentée exclusivement par la raison, partant, qu'elle n'est pas un objet des sens et n'appartient pas aux phénomènes (Erscheinungen), la représentation de cette forme, comme principe déterminant de la volonté, est différente de tous les principes qui déterminent les événements naturels (Begebenheiten in des Natur), d'après la loi de la causalité, parce que, dans ce dernier cas, les principes déterminants doivent être eux-même des phénomènes. Mais si aucun principe de détermination autre que cette forme législative universelle ne peut servir de loi à la volonté, celle-ci doit être conçue (gedacht) comme totalement indépendante de la loi naturelle des phénomènes dans leurs rapports mutuels, c'est-à-dire de la loi de la causalité. Or, une telle indépendance s'appelle liberté (Freiheit), dans le sens le plus*

évoquée et qui serait otée au designer asservi à l'industrie. Il n'est pas certain que celle-ci soit effectivement plus grande que celle de l'artiste d'ancien régime ni non plus que celle laissée à l'artiste soumis à la tyrannie des marchés. Sans avoir étudié tous les philosophes, il semble que la solution proposée par Kant, pour minimaliste qu'elle soit, ne peut être contestée. Face à ce peu de liberté constaté, il nous semble nécessaire de questionner la liberté relativement aussi à une fin de l'histoire déterminée ou non et mesurer ainsi le peu de créativité dont nous pouvons réellement faire la preuve. Cela nous amène à relativiser le phénomène du design industriel comme épiphénomène relativement illusoire et nous renvoie à la nécessité du self-design comme seule liberté : se concevoir comme être participant intelligemment à son environnement serait la proposition que nous ferions pour remplacer ou altérer dans un sens plus laïc la proposition de Kant. Et cela pour tenter de concilier sa définition avec une certaine ouverture sociale évitant la sclérose.

L'un des enjeux de ce travail de recherche est de construire théoriquement le design comme dispositif communicationnel pour en faire un art majeur. Deleuze et Guattari, dans *qu'est-ce que la philosophie ?* développent une vision de l'art et de son utilité qui permet d'éclairer cette notion d'*art majeur* qu'ils opposent à des formes d'expression ou de devenir minoritaire. Tentant de définir et de défendre le métier de philosophe, ils le comparent à celui de l'artiste ou du chercheur scientifique. Malevitch, avec son fameux *carré blanc sur fond blanc* répondait peut-être de manière absurde à Kant qui cherchait LA bonne forme absolue. Selon Deleuze et Guattari, l'art serait majeur tant qu'il réussit à provoquer un changement social, étant appel à un peuple qui manque, à un monde régi par des lois encore inapplicables, en suscitant le désir de ce changement et non en l'imposant. L'art serait pourtant une forme de *devenir-minoritaire* et ce n'est peut-être qu'en se subsumant, en se soumettant que l'artiste reçoit et perçoit la loi qui manque, les personnages qui sauraient faire face à la situation. Pari sur l'éternel retour, l'art ne verrait sa valeur reconnue qu'après de longs moments, de longs oublis, alors que la situation se représentant, on aurait développé une culture permettant d'y faire face. Le design, s'il est conjonction et coordination de différents moyens pour parvenir à produire de

rigoureux, c'est-à-dire dans le sens transcendantal. Donc une volonté à laquelle la simple forme législative de la maxime peut seule servir de loi est une volonté (Wille) libre.

la culture est peut-être majeur, les objets visibles n'étant alors que des indices ou des liens. C'est ainsi que l'on peut parler du design de Léonard de Vinci ou de Marcel Duchamp, cette intention qu'ils ont de donner un sens à l'ensemble de leur oeuvre afin de délivrer un message inaltérable. C'est en cela aussi bien sûr qu'ils s'opposent à un design qui ne serait que séduction sans idéal, dans le but de vendre plus ou plus cher des produits conçus sans réelle cohérence esthétique et que l'on va faire produire par des gens que l'on souhaite ne pas connaître car on veut les exploiter.

Si les théoriciens de l'école de Francfort ont énoncé que l'artiste n'avait, de tous temps, que le choix de mourir de faim ou séduire quelque riche et puissant gate-keeper, il faut reconnaître que Baudelaire à sa manière faisait déjà ce constat. Nous datons l'émergence du design industriel au milieu du XIX^e siècle, et il est intéressant de noter que c'est au même moment que Baudelaire théorise le rôle de l'artiste moderne qui doit faire sens dans les conditions industrielles. Celui-ci, cependant, ne semble pas enjoindre de tels artistes à renier l'ordre établi mais à en magnifier la beauté. Nous pouvons lors établir qu'à cette époque, le concept d'art appliqué n'avait pas encore assez agi pour susciter cette défense de l'idéal que signifie l'émergence du concept d'art pur. Cela ne signifie pas que la pureté en art n'était pas recherchée auparavant. Nous verrons que le problème est certainement lié à la confrontation de deux systèmes de valeurs, l'un spirituel qui cherche l'authenticité dans l'expression et l'autre patrimonial qui cherche à s'assurer aussi d'une authenticité mais qui diffère en substance de celle défendue par les artistes. Cela peut nous amener à conclure que les idéaux démocratiques défendus sur le papier ou dans les temples de l'éloquence que sont l'assemblée et les salons ou les médias ne sont aussi que jeu de mots vidés de leur substance.

Si la pluridisciplinarité est souvent revendiquée en sciences de l'information et de la communication, il est peut-être nécessaire de préciser en quoi cette recherche mobilise des outils qui soient propres aux sciences de l'information et de la communication et apporte à ces sciences quelque éclairage nouveau. Nous avons vu que Deleuze et Guattari déploraient l'usurpation du concept par les agents du design et de la publicité, les rangeant les uns comme les autres parmi les soldats de la communication. Le design serait l'une des armes de séduction du système industriel, est-il l'un des arts industriels, au même titre que le cinéma ou la publicité ?

Il semble qu'il était nécessaire de clarifier ce point et qu'il était pour cela essentiel de construire un concept du design qui est mise en forme dans un but de communication, mais n'est pas nécessairement lié à un système quelconque. Complémentairement, nous voulions montrer un concept du design comme subconscient d'une organisation, les intentions dans lesquelles cette organisation existe déterminant les modes d'interaction de cette entité avec son environnement et pouvant déformer les participants de façon à les rendre plus efficaces dans ces buts à elle sans mesurer les conséquences engendrées dans les relations de ses personnes à leur environnement en dehors de leur appartenance à l'organisation. Il semblait nécessaire de préciser en quoi, pourquoi et comment on pouvait parler de l'industrie comme d'un système aliénant et en quoi le design, ainsi que les autres outils de communication de masse pouvaient être des facteurs aggravant cette aliénation.

La concomitance de l'émergence du design et d'une scène médiatique, le changement des conditions d'existence de l'art induit par ces émergences plaidaient pour une inscription de cette recherche dans le champ des sciences de l'information et de la communication. Mobilisant à la fois des recherches sur le monde industriel et ses valeurs, revisitant l'analyse des industries culturelles et de la communication-monde, ainsi qu'éclairant de manière originale les rapports de l'art et de la communication, nous voulions nous approcher de la démarche des *inter-cultural studies* pour montrer l'interaction problématique entre l'art et l'industrie. Entre autres, il semblait pertinent de voir comment une idée telle que le design et son émergence pouvait modifier la façon de concevoir des oeuvres comme elle pouvait aussi engendrer des modifications dans les organisations industrielles. Nous voulions montrer aussi comment s'était construite l'image de l'artiste maudit comme une sorte d'épouvantail destiné à inciter les artistes à collaborer à l'industrie quitte à renoncer ou compromettre leurs idéaux. Mais aussi, nous avons cherché à voir quels étaient les rapports de l'art et du pouvoir en d'autres systèmes que celui du libéralisme industriel afin de mesurer la liberté réelle qui est laissée aux artistes dans ce système. De ce point de vue aussi, on peut repérer des processus de normalisation, dans le sens où un groupe va se donner des règles, qui peuvent être éthiques ou morales et construire une identité qui soit garantie de respect de ces règles. Il semble que les *règles de l'art* ne sont pas seulement mesurables par la

mathématisation des rapports de proportions et nous voulions tenter de montrer en quoi et comment les artistes ont constitué au fil du temps une forme d'état dont il faut respecter certaines règles pour être citoyen, et qu'une bonne partie des règles actuelles du jeu de l'art soient conçues en opposition à un système industriel.

D'un autre côté, afin de questionner les modèles organisationnels mis en place et structurés par les outils d'information et de communication, sans vouloir paraphraser *la galaxie gutenber*²¹, nous voulions montrer les liens entre certains outils et certains modes de relations humaines. Comme nous le voyons avec l'image de l'artiste maudit, certains clichés peuvent être des éléments pris en compte lors de décisions et l'on doit alors questionner la production de tels clichés et leur propagation par les médias et la publicité dans le sens où il faut s'interroger sur la volonté ou l'intention donnée à de telles constructions. Nous voulons montrer comment le design et la publicité ont pu structurer une évolution, non seulement en donnant forme aux apparences du monde, mais aussi en suscitant ou utilisant un désir d'imitation de façon peut-être à harmoniser les volontés libres et de les orienter. Nous ne voulions pas simplement considérer le design comme un langage produisant un système des objets-signes, pour reprendre la critique baudrillardienne, mais aussi montrer comment s'opérerait cette éventuelle standardisation ou normalisation de l'expérience par le design de dispositifs incluant des objets et des scénarii ou des modèles comportementaux. D'une certaine manière, on peut dire que l'avènement du design et de la publicité concourent à l'émergence d'une forme sociétale proche de celle dessinée par le concept d'"internet 2.0", société de la transparence où l'image de marque ou la réputation sont devenus les biens les plus précieux de l'entreprise ou de l'individu. Le concept de réalité "virtuelle" prend ainsi une autre saveur pour signifier non plus un procédé technique mais une nouvelle forme de citoyenneté directe où tout un chacun, comme les stars, peut mesurer les conséquences de l'écart de vertu.

Nous voulions montrer aussi un autre aspect du concept de design en ce qu'il a pu avoir une influence sur la collectivisation de certains processus décisionnels. Le plan, l'esquisse ou la représentation en trois dimensions au moyen de la perspective, tout comme les présentations en images de synthèse d'une réalité virtuelle ont certes

²¹ Mais il est évident que nous voulons en quelque sorte éclairer la même scène d'un autre point de vue que celui de Marshall McLuhan.

pour but de montrer un projet afin d'y faire adhérer les volontés et de trouver les moyens de le réaliser. En cela, le design signale, comme lorsque le langage devient écrit pour enregistrer les lois, le passage à une forme sociale plus démocratique. L'enregistrement de la forme et sa définition sur le papier vont permettre une négociation et constituer la base d'un contrat de réalisation. La publication de cette forme avant que ne débute sa réalisation permet sa contestation et son amendement. En cela, en tant que procédé, le design peut inciter à produire des modifications comportementales ou dans la conception de soi non plus comme entité figée vouée à subir le changement d'un monde extérieur qui lui serait étranger, mais comme être capable de se présenter sous différentes formes afin de parvenir à s'inscrire dans son environnement et d'y être acteur. Nous devons aussi essayer de résoudre l'équation posée par Deleuze et Guattari et le concept de schizo-analyse : le libéralisme et son absence de cohésion dûe à l'impossibilité constitutionnelle d'y trouver une loi morale universelle produirait fatalement un type de personnalités schizoïdes, eux aussi incapables de se fonder sur une cohérence interne qui leur assure une méta-stabilité leur permettant de s'adapter sans se perdre à un environnement changeant ou pluriel.

Ne nous appuyant pas sur une étude de terrain ou une expérience strictement définie et mesurable, il nous faut préciser en quoi cette recherche s'inscrit dans un cadre scientifique. Il ne s'agit pas d'un essai de théorisation d'une pratique, bien qu'étant le travail d'un artiste²² ; ce n'est pas un traité de peinture bien que ceux-ci puissent participer d'une démarche scientifique. La scientificité ne repose pas nécessairement sur une mesurabilité mais chercherait à établir des lois visant à décrire le monde de manière à augmenter la prédictibilité des événements. La démarche archéologique de Foucault relève de la scientificité, même si son travail d'archiviste n'est pas nécessairement visible. Les faits sur lesquels nous appuyons notre analyse peuvent sembler être choisis au hasard et il ne m'est pas possible de citer l'ensemble des livres, journaux et autres publications dont sont extraits les faits illustrant le propos. La démarche de Kant, pour théorique et abstraite qu'elle soit, ne reposant pour ainsi dire sur aucun fait relève de la science bien qu'il emploie la première personne du singulier et construit son raisonnement à partir d'anecdotes ou

²² Aka étioü.

de paraboles. Nous voulions montrer en quoi la démarche poétique ou mystique de certains artistes relève d'une scientificité entendue comme relation optimisée à un environnement basée sur une expérimentation et une analyse puis un nombre d'essais et erreurs afin de faire émerger des formes qui font sens. D'un autre point de vue, qui est celui énoncé entre autres par Gropius (voir en annexe), il semblerait que les artistes modernes soient amenés à se concevoir comme personnages médiatiques dont les oeuvres ne sont qu'un prétexte et un moyen d'exister, par leur vie même, en tant qu'oeuvre d'art. En ce sens, la démarche artistique relèverait d'une rationalisation de soi et l'on peut être tenté de faire un parallèle avec le bouddhisme, qui n'est pas une religion mais une philosophie et un ensemble de techniques permettant l'épanouissement de soi. En ce sens ces démarches participent d'une forme de scientificité en constituant des modèles, des exemples dont sont enregistrés les détails, les résultats, les conséquences à plus ou moins long terme. Les artistes préfigureraient ou auraient anticipé une forme sociale dans laquelle on est exposé au regard des autres en permanence. Il n'est pas question ici de formuler une recette permettant d'atteindre au succès médiatique, mais nous voulions montrer que la sélection des artistes par les instances de légitimation ne repose pas sur le hasard ou la chance, ni même non plus sur la volonté machiavélique de quelques puissants, mais peut-être sur une capacité à faire sens dans son environnement immédiat, une capacité à percevoir ce qui manque qui signale une attention véritable aux autres ou à l'intérêt général.

Afin de donner un aperçu plus détaillé que ne le permet la table des matières, nous allons ici introduire en les résumant brièvement les différentes parties. Nous allons commencer par définir un peu mieux ce que l'on nomme l'industrie, en tant que système organisationnel émergent au XIX^e siècle en Europe et aux États-Unis. Ce système repose avant tout sur des machines et nous commencerons par étudier les origines de ce phénomène en Grèce antique et à la renaissance. Nous verrons que cette organisation est mise en place et émerge parallèlement à une prise de pouvoir des agents administratifs et des marchands sur les producteurs. Un mode de pensée se structure avec la science, la géométrie, les mathématiques. Cette volonté de rationalisation va s'étendre progressivement puis la révolution industrielle va instaurer un nouvel ordre du monde. Nous verrons qu'il est difficile de définir quels

sont les idéaux ou les valeurs morales qui structurent cet ordre, même si les mots de *liberté, égalité, fraternité* semblent jouer ce rôle. Nous allons donc questionner le degré de fidélité de la construction à ces idéaux originels.

Nous allons ensuite, de même, tenter de délimiter approximativement le contour de la notion de design dans le langage courant. Bien sûr, il nous faut confronter cette idée à la mode et à la décoration, ainsi qu'à l'idée d'obsolescence programmée. Nous essaierons aussi de distinguer le design du packaging et du marketing, tout en explorant leur concours à l'émergence de la notion d'*image de marque*. Pour cela nous évoquerons entre autres, la figure de Raymond Loewy, notamment à travers son opposition à l'ornement inutile ainsi que son expérience concernant les limites du conformisme esthétique. Nous verrons aussi que le design peut être un moyen de stimuler l'évolution dans l'entreprise, en rivalisant avec les ingénieurs notamment et nous interrogerons aussi les limites du pouvoir créateur du designer intégré en entreprise ou participant à des projets industriels. Nous essaierons ensuite de distinguer différents moments de l'émergence du design. Nous reviendrons sur ce qui fait que l'on peut dater l'apparition du concept aux environs de 1850 (en tous cas pour ce qui est du design *industriel*). Nous étudierons un deuxième moment pendant lequel la profession commence à apparaître entre 1920 et 1950, puis comment l'industrie décide d'utiliser ensuite le design comme moyen de séduction. Nous verrons que cette idée d'une union de l'art et de l'industrie s'est d'abord propagée en Europe du Nord, principalement en Angleterre, Allemagne et France, stimulant un essor de l'éducation, notamment aux arts. Nous explorerons quelques tentatives de créer des écoles ou des styles d'art appliqué dont la plupart ont divergé vers l'artisanat de luxe, jusqu'à l'évènement du bauhaus. Nous verrons ensuite comment émerge un mouvement critique à travers l'anti-design et des tensions vers l'art contemporain.

Suite à cela, nous allons tenter de définir ce que peut être l'art, toujours bien sûr dans le cadre de cette problématique. Il nous faut essayer de comprendre pourquoi émerge cette idée de l'art *pur* et face à quels risques de corruption. L'art ne semble pas réductible à un ensemble de règles ou de lois, malgré les tentatives dont on peut trouver la trace à travers les notions de canons, d'ordres, de perspective, de règles de proportions ; il semble que cette activité ait plutôt pour vocation d'exprimer ou rendre perceptible l'indicible, l'impensable, l'éphémère, de sensibiliser aux émotions.

De même il semble délicat d'y parler de méthode, bien que la question du style comme expression ou mobilisation de savoir-faire ne soit pas sans pertinence. Si l'on peut en revanche parler de méthode, c'est dans les stratégies d'émergence médiatique utilisées par les groupes d'avant-garde. Une même logique se donne à voir pour promouvoir aussi bien des oeuvres, des objets industriels ou des idéologies politiques. Cette problématique n'émerge que face à une consommation de masse et révèle différents conflits, entre des groupes sociaux aux intérêts divergents. Ce système, qui repose sur les médias signale aussi l'apparition d'une sphère publique, d'une opinion, d'un débat et est inséparable d'une certaine forme d'éducation populaire. Nous regarderons alors les mouvements critiques de l'art moderne et contemporain comme voulant s'opposer à ce qu'ils perçoivent d'une raison sous-jacente à ce *système* industriel. Si l'art est, traditionnellement, le domaine de la beauté, on doit s'interroger sur ce changement paradigmatique qui promeut la valeur choc ou la déconstruction. Nous verrons que ce rapport problématique des artistes aux commanditaires est assez ancien et étudierons entre autre les tentatives faites pour détourner l'art en moyen de propagande ou d'étude psycho-émotionnelle dont les découvertes pourraient être utilisées afin de programmer une masse d'individus.

Dans la deuxième grande partie, nous essaierons de définir le concept de design en ce qu'il dépasse les limites d'un système industriel, ou tout au moins une certaine forme organisationnelle de production-diffusion et consommation, sans pour autant cesser de permettre ou de rendre visible un dialogue entre deux formes de pensée.

Nous commencerons par voir comment le design est perçu par les acteurs du monde de l'art, ce concept participant d'une injonction faite aux artistes de se rendre utile ou de faire preuve de leur utilité dans le système industriel. Pour cela nous allons analyser plus en détail l'oeuvre de Léonard de Vinci, son apport à la constitution du design comme discipline autonome n'étant pas négligeable, et ce quelle que soit l'extension que l'on donne à ce concept. Nous verrons que c'est peut-être en cela qu'il reflète exemplairement son époque, la présentation à l'aide de figures en perspective d'objets dont on veut vendre le projet caractérisant peut-être le mieux la différence apportée par la renaissance. Suite à cela, nous étudierons un peu les points de vue de la critique d'art, afin d'essayer de mieux percevoir ce qui empêche la reconnaissance du design comme discipline artistique autonome. Nous reviendrons

sur les origines de la distinction entre art pur et appliqué et la défiance de la critique d'art envers la marchandisation.

Peut-être afin d'approfondir ce questionnement critique, nous étudierons certaines des objections soulevées par les sociologues critiques de l'école de Francfort ou Jean Baudrillard. Celui-ci s'est posé en critique du système industriel et le design lui semble être un processus d'aliénation. Nous verrons quelles sont les raisons de sa méfiance. Nous essaierons de démonter les logiques d'acteur ou de groupe qui se heurtent à l'intérieur des organisations économiques et semblent oblitérer la possibilité de voir émerger le design comme processus de démocratisation du pouvoir réel de déterminer les conditions et les buts de la production. Nous essaierons aussi de voir certains des aspects positifs de l'extension du système industriel depuis deux siècles, notamment en ce qui concerne l'égalité en droit. Cette normalisation s'étendant à presque tous les domaines de l'existence, nous essaierons de déterminer quelles valeurs morales sous-tendent cette normalisation y compris dans l'espace domestique ou de la pensée.

Nous regarderons ensuite le design comme discipline fille de l'architecture, nous penchant bien sûr un peu plus attentivement sur le berceau que fut l'école du bauhaus. Cela nous sera l'occasion de revenir sur le conflit moral opposant une certaine rationalité à certaines valeurs fondamentales artistiques, conflit mis en scène ou exacerbé, peut-être exagéré par les professeurs de cette école. Le bauhaus est considéré comme l'un des lieux d'expression du fonctionnalisme, ce qui fit aussi que l'on y éprouva certaines limites. Ce n'est pas peut-être par pure naïveté, même s'ils la revendiquaient, que certains des artistes d'avant-garde qui avaient été engagés comme professeurs eurent des réticences à adhérer pleinement à un programme qui pouvait, comme en Russie suite à la révolution, être tenté d'utiliser l'art comme un moyen de contrôle psycho-émotionnel. Nous verrons que, pour les cinéastes aussi, les objets du design ne sont que des accessoires, bien qu'ils puissent parfois être signifiants. Nous verrons aussi comment le cinéma, par sa construction et son installation de situations, peut aussi être un moyen de parvenir à implémenter des schèmes cognitifs. Nous verrons aussi comment, en suscitant l'identification à des personnages, on peut se servir de cet attachement affectif pour vendre des objets ou soumettre une population à un modèle comportemental par imitation.

Viendra ensuite une tentative de confronter le design à la philosophie. Nous les avons plutôt, précédemment, opposés, mais peut-être sommes-nous restés attachés à une définition ontologique de la philosophie qui procède à l'envers du design, ou à une conception législatrice de la philosophie, et n'avons-nous pas assez envisagé la philosophie comme activité consistant à créer des concepts. L'une des origines de la discorde est bien évidemment un soupçon de vulgarité envers le design comme vecteur allant de l'esprit vers la matière, source d'illusion. Nous essaierons d'explorer aussi un peu cette question de la légitimation de la domination comme l'une des dérives de la pensée *pure*. Nous reviendrons alors sur les questionnements que peut évoquer sur ce point la vie et l'oeuvre de Léonard de Vinci. Nous envisagerons aussi la création de concepts comme mise en forme ayant une intention. Ainsi que la question des buts orientant toute conception ou toute création. Nous aborderons aussi sous cet angle la question de l'opposition entre la société anonyme à responsabilité limitée et la mise en avant d'individus stars.

La troisième grande partie vise à approfondir encore un peu ce questionnement des buts ou lois morales de l'organisation industrielle et de l'utilisation faite par ce système de la création artistique dans le but de promouvoir ces idéaux. Nous questionnerons la question de la révolution ou de la forme d'évolution induite par le design. Nous essaierons de résumer l'étendue du concept de concept chez Deleuze et Guattari et de définir le concept de design, le design comme concept "pur", mais aussi le concept du design mis en oeuvre par le système industriel. Ceci aussi afin d'ouvrir quelques possibles moyens d'excursion ou d'évasion hors de la rationalité telle que mise en système par l'organisation industrielle. Si Kant cherche à atteindre à un désintéressement, nous verrons qu'il n'est peut-être pas exempt en cela de toute intention de s'assurer ainsi une domination légitime, peut-être est-ce une forme d'hypocrisie et, en cela le design s'oppose à cette forme de philosophie, insistant sur l'intention et étant peut-être un processus de clarification des intentions.

Cela étant dit, nous nous appuyerons tout de même sur les questions soulevées par Kant dans la *critique de la raison pratique*, notamment pour affirmer que la recherche de la bonne forme ne peut se faire qu'en corrélation avec une volonté d'adéquation, au moins aux désirs des clients que l'on veut séduire. Nous verrons qu'il semble cependant difficile de déterminer une loi morale qui structurerait le système médiatique ou financier ou même politique. Mais peut-être alors arriverons-nous à

comprendre avec lui qu'il est vain de chercher à faire émerger une forme organisationnelle qui soit une *bonne forme*, et qu'il n'est peut-être possible d'envisager le salut qu'individuellement dans une adéquation intime à la loi morale qui nous paraît, au vu des informations dont nous pouvons disposer la plus adéquate, sans pour autant se figer soi-même dans un système sclérosé. Nous envisagerons alors de questionner la notion de soin, d'aide ainsi que la volonté d'imposer une norme morale comme pouvant tendre à être des postures mensongères visant à maintenir une domination injuste. La question de la distinction entre drogues et médicaments paraissait pouvoir être considérée comme exemple extrême de ce problème d'intentionnalité ou d'égalité et de réciprocité dans l'échange. Le soin à l'autre et l'attention à ses préférences peut parfois être reçu comme tentative de piège, et ce d'autant plus douloureusement que l'ajustement ne laisse aucune échappatoire. C'est pourquoi il paraissait pertinent aussi de prendre l'exemple des relations de couple en ce sens que l'un des protagoniste, ou les deux peuvent ainsi être tentés de se définir "pour l'autre" d'une façon qui peut devenir un piège, soit que l'on se perde en se forçant ou que l'on finisse par exiger des sacrifices. Le piège étant souvent lié à des intentions inavouées et l'on peut affirmer que la préservation d'une relative innocence relève d'une démarche scientifique.

I définir les termes : art, industrie, design.

A L'industrie

Nous allons tenter de décrire dans cette partie l'émergence du monde industriel, aussi bien en cherchant les raisons qui ont favorisé cette émergence que les oppositions qui s'y sont présentées. Il est difficile, voir presque impossible, de dater précisément les débuts de l'industrie²³. Difficile même de définir précisément ce qu'est l'industrie, sinon en opposition à l'artisanat. On peut s'accorder pour dire que la révolution industrielle commence vers 1720 en Angleterre, comme forme d'organisation économique, et vers 1850 comme système économique dominant en Europe. Vers le début du XVIII^e siècle, les premières entreprises industrielles commencent d'apparaître, ça et là, avec une certaine forme d'organisation et la volonté de produire des biens uniformes en grandes séries. Les premières commandes industrielles émanent des armées, qui ont besoin d'armes en grand nombre, aux éléments interchangeable, donc identiques ; et pour les uniformes, qui doivent eux aussi être identiques afin de produire cette impression de cohérence et de gommer toutes les différences individuelles. On peut aussi convenir que le milieu du XIX^e siècle est le moment où l'industrie commence à apparaître comme un système économique contrôlant l'économie et même la politique. Et c'est plus ce fantôme là qu'on veut évoquer ici.

L'industrie est liée à la rationalité, à la rationalisation. D'une certaine manière, on peut déjà voir dans les pyramides égyptiennes les traces de cette volonté de rationalisation des méthodes de production. Déjà là, des méthodes sont enregistrées, notées et respectées afin de garantir le maintien et la cohésion d'un monde au-delà des personnes qui en sont à l'origine. Mais la croyance qui fait que l'on enregistre n'est peut-être pas tout à fait la même. Il ne s'agit pas encore vraiment

²³ Tout dépend du sens exact que l'on donne à ce terme. Pour le lecteur intéressé, les ouvrages de David S. Landes (*L'Europe Industrielle*, op. cité) ou de Lewis Mumford (*La cité dans l'histoire et Technique et Civilisation*, voire bibliographie pour les détails) et de Siegrfried Giedion (*Mecanization takes command*, cité en fin d'ouvrage) permettent de connaître plus précisément la constitution de ce que l'on peut nommer un "monde industriel". Nous citerons plus loin des passages permettant de définir plus précisément le contour et le modes d'apparition de certains changements qui caractérisent le passage à l'ère industrielle.

d'établir des méthodes dans le but d'augmenter la productivité, mais d'enregistrer ce qui fonctionne bien. Le but semble plutôt être le maintien dans le temps, peut-être une croyance voulait-elle garantir le retour dans un monde aménagé, sans avoir à tout refaire depuis rien. Cette idée de la continuité d'un monde au-delà de la vie et de la mort des individus vise à la cohérence d'un système-clos, non pas à l'extension de ce monde dans une visée conquérante. Il ne s'agit pas de développer une industrie particulière et de chercher à étendre l'empire de celle-ci, sans aucune préoccupation pour ce qu'il advient du reste du monde ou des conséquences que pourrait avoir sur l'environnement l'extension de cette fonction particulière assumée par une entreprise particulière.

D'une certaine manière, le roi, ou le pharaon sont les garants de la continuation de leur monde, et c'est pourquoi on les enterre avec. L'industrie est dès le départ révolutionnaire si elle vise à produire plus que le nécessaire. Tant que tout est sous le roi, les industries travaillent à la commande. Si un industriel commence à rationaliser son outil de production, il le fait pour gagner du temps pour lui, pas pour produire plus et gagner plus, ces notions n'ont pas de sens dans l'ancien régime. Si un tel industriel gagne du temps, il peut aussi le consacrer au raffinement de sa production et gagner auprès du roi, ou du seigneur local un certain prestige, qui lui permette d'envisager sereinement la fin de sa vie, il n'est pas en lutte contre les autres, pas en concurrence avec d'autres pour gagner le marché. Ces notions commencent à émerger vers le XV^e ou XVI^e siècle, avec le développement d'un commerce international²⁴.

Nous savons que le commerce se développa d'abord sous la forme d'un échange drap-épices-vin. Ce n'est pas pour rien si les premiers analystes économiques vont prendre ces exemples pour expliquer "l'origine de la richesse des nations" ou les avantages spécifiques qu'ont certaines nations pour la production de certains biens. En France, on va d'abord plutôt développer une science agricole, bien avant la science industrielle²⁵. Et quand on commencera à s'intéresser à l'idée d'économie,

²⁴ Sur ce point, Lewis Mumford apporte de bons éclaircissements, que l'on peut compléter par la lecture des ouvrages de Fernand Braudel (notamment *La dynamique du capitalisme*) ou l'ouvrage d'Yves Renouard (*Les hommes d'affaires Italiens du Moyen-Âge*)

²⁵ L'École des *physiocrates* dont Jean Baptiste Say fut le fer de lance, ce qui constitue une différence essentielle par rapport à l'orientation du progrès technologique découverte par Giedion.

ce sera pour développer un protectionnisme. La France a plutôt commencé à se poser la question d'un retard de développement industriel au milieu du XIX^e siècle et, nous y reviendrons, c'est sans doute pourquoi elle a préféré se tourner plutôt vers le développement d'un artisanat de luxe. Auparavant, les questions centrales étaient plutôt les problèmes de représentation ou d'ornement de l'esprit. Le développement économique n'était pas affaire d'État, qui se contentait le plus souvent de limiter celui-ci. Il reste des traces de ce modèle et, encore aujourd'hui, la réussite économique est suspecte en France, et coûte cher.

Si nous voulons étudier la question de l'industrie, il vaut mieux regarder les choses à une échelle européenne, plus les États-Unis. On qualifie plutôt d'industrie les grandes usines, crachant du feu et de la fumée, le métal, la vapeur, le charbon, les grandes unités. 1851 est vraiment une date charnière, avec l'exposition du Crystal Palace, à Londres. C'est aussi là que le terme *design* est évoqué pour la première fois, n'en déplaise aux fans de Léonard. C'est là que certains auteurs anglais vont se poser la question d'une esthétique de la production industrielle, là que certains vont commencer à plaider (on pourrait dire prier) pour un retour au monde d'avant. Pendant un moment, les Anglais, qui n'ont pas du tout la même conscience politico-économique que les français, ont incité au développement à tous crins de l'industrie et du commerce. Étendant à la fois leur empire (sur lequel le soleil ne se couchait jamais) et développant leur industrie sans égard pour les conditions de vie ni des colonisés ni de leur propre peuple. Les Allemands vont leur emboîter le pas et assez vite, vont même les dépasser pour ce qui est de la production industrielle, mais sans jamais réussir à les concurrencer sur le plan de l'exploitation du tiers-monde. Les Français découvrent en 1851 qu'ils ne font pas le poids et qu'ils ont l'air ridicule avec leur grand style et leurs beaux discours. Je caricature à peine, et il s'agit de poser quelques jalons, de composer à grands traits un paysage, un cadre dans lequel certains actes, certaines décisions prennent sens, parfois appuyées sur de tels "clichés".

En France, on commence à essayer de développer une industrie après la révolution politique. Avant, il n'est pas possible pour un entrepreneur de se développer. On rachète des vieilles machines aux Anglais et aux Allemands et on développe l'industrie au bord de la frontière. Inutile de préciser qu'on ne risque pas de les dépasser avec leurs vieilles machines. Quelques autorités vont s'alarmer de cet état

de fait et décider de développer l'artisanat de luxe, les écoles d'art appliqué²⁶. La France décide courageusement de se tourner vers la science pure, l'art pur, la diplomatie pure. La France reste encore aujourd'hui pour les Américains, les Anglais et les Allemands presque un pays du tiers monde, même s'ils respectent la force diplomatique de la France et le poids de ses traditions dans les institutions internationales. La France est le premier pays touristique du monde et les autres nous l'envient quand même un peu. L'industrie est un grand démon, ici ; qui crache du feu et réduit la vie à rien. Zola ne fut certes pas le premier à montrer les ravages sociaux de l'industrie. Il aurait voulu montrer la pauvreté morale et spirituelle de ce peuple sans autre idéal que gagner plus. À quoi conduit la recherche de la fortune ? À quoi rime de travailler plus pour gagner plus, si on doit s'entourer de gardes, de barbelés et si l'on vit une guerre civile larvée ?

Le problème n'est pas seulement de nourrir le peuple et de calmer son esprit avec des jeux. Le problème est vite de leur permettre d'être heureux vraiment, de se sentir épanouis. À quoi bon régner sur un peuple d'écervelés ou d'abrutis et vivre dans la peur qu'ils comprennent un jour et se réveillent ? Ce n'est pas vivre ensemble et partager un monde ça, c'est vivre dans la peur, une guerre permanente, un mensonge permanent. Mais ce n'est pas l'industrie elle-même qui est responsable de cela, c'est l'organisation économique induite par et autour de l'industrie. Nous ne pouvons pas ne pas parler de la création des banques d'affaires au XIX^e siècle²⁷. Qui avait les capitaux pour investir ? les grands propriétaires terriens, autrement dit l'ancienne aristocratie. Voilà : la révolution ne fut qu'un spectacle pour les enfants.

De toutes façons, aucun État, aucun gouvernement ne peut décider par décret de l'émancipation du peuple. Tout au plus peuvent-ils créer des conditions où celle-ci soit possible. Les musées, les bibliothèques publiques sont une invention du XIX^e siècle, l'École pour tous aussi. Doit-on interdire la télé et la playstation au même titre que les drogues, comme facteurs d'abrutissement ? Pas plus qu'on ne peut empêcher certains de vouloir travailler 70 heures par semaine à des tâches abrutissantes. De même qu'on peut dire tout ce qu'on veut sur l'art contemporain, que c'est une gabegie et autres, mais il n'a pas remplacé ou effacé le Louvre, de

²⁶ Sur ce point l'ouvrage de Stéphane Laurent, *l'art utile* est une mine de renseignements.

²⁷ Il n'est guère question de nier le travail des artistes de la haute finance, ni de minimiser leur contribution passée, présente et future, mais de rendre raisonnable leur volonté de fixer les règles du jeu.

même qu'il n'interdit pas à ses opposants de prouver qu'ils peuvent faire mieux, selon leur définition de ce que devrait être l'art. L'industrie et la bourgeoisie ont créé un monde ouvert. Sans pitié, disent certains, mais on ne se rappelle plus le prix de la pitié sous l'ancien régime, à moins de relire *Justine*, du Marquis de Sade²⁸.

Le design industriel, entendu dans un sens plus large que le fait de donner forme aux objets produits par celle-ci, mais de structurer un monde, ne vise pas à l'asservissement des individus. Au contraire, jamais ils n'ont eu plus de liberté : liberté d'épouser un métier puis un autre, de changer de lieu de vie, de changer de style ou de personnalité. Le peuple se plaint toujours et accuse toujours ceux qui réussissent. Pourtant, il ne semble pas que l'accumulation d'argent ou d'objets matériels conçus comme signes extérieurs de richesse soient imposés comme seuls chemins de développement possibles. Il est difficile de survivre sans travailler, mais c'est possible quand même. Ou on peut aussi bien alterner les phases de travail économique et les phases de développement personnel. C'est un monde ouvert.

Bien sûr, on trouve quand même toujours des traces de tyrannie ça et là, mais on peut y échapper, plus personne n'ayant de pouvoir absolu. Le système industriel semble aussi avoir des limites. Tout d'abord la question de la pollution, qu'elle soit atmosphérique, aquatique, publicitaire. Le développement de l'industrie est-il la seule cause ? L'appât du gain est-il la seule cause ? Peut-être plutôt les raisons sont-elles le manque d'attention aux autres, à l'environnement, à ce qu'on émet non seulement comme déchets physiques mais aussi comme émotions néfastes. C'est là peut-être que l'art a son mot à dire, en amenant chacun à faire plus attention aux petites choses, aux détails, à s'attarder sur les choses banales et apparemment anodines ou acquises. L'un est marié et ne regarde plus sa femme, elle est là, c'est sûr, il la tient ; ce n'est pas qu'il la matraîte, mais il n'y fait pas attention et elle s'en attriste et regarde ailleurs, cherche ailleurs de l'attention. Le problème de la relation à la nature

²⁸ Si l'on veut faire une lecture sociologique de cette oeuvre sulfureuse, il est intéressant de noter que Sade est peut-être le seul artiste vraiment "révolutionnaire" au sens donné par Deleuze et Guattari, isolant un trait de caractère, une manière de faire qui rassemble et fédère les dominants de l'ancien régime, les faisant user de stratagèmes et établir leur domination en référence à une loi morale qui leur permet de punir et contrôler leurs vassaux tout en ayant le privilège et le secret leur permettant d'assouvir leurs vices. Le mensonge est d'autant plus inimaginable qu'il fonctionne d'autant mieux, c'est une loi immorale que révèle Sade, et c'est sans doute pourquoi il est embastillé, et on peut même imaginer qu'il soit cet artiste dont parlent Deleuze et Guattari, priant pour un "peuple qui manque" qui finit par le libérer de ses fers.

est de même ordre, on la considère comme un acquis, comme étant toujours déjà là et indestructible et on se permet de l'exploiter et d'y verser des tonnes de polluants. *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* disait Lavoisier, tout ce qu'on y rejette y existait déjà. Peut-être est-ce un tort de s'inquiéter.

1) la machine

Puisque nous ne pouvons dater précisément les débuts de l'industrie, il nous faut voir comment évolue la complexité des machines et comment le "machinisme" ou la mécanisation deviennent omniprésents et structurent l'ensemble du monde. D'abord, au commencement était la machine de guerre. Même Léonard, aujourd'hui célèbre pour ces machines amusantes et ces grandes peintures fut d'abord engagé comme ingénieur militaire, pour concevoir des armes de guerre pour le compte du Duc de Sforza. Idem pour les grecs. Mais avant tout, les premières machines furent les machines agricoles. Le sens premier de machine est ruse (*machina*). Il faut ruser avec la nature pour lui arracher nos moyens de subsistance. Ou peut-être aussi faut-il faire la guerre pour pouvoir tuer les bêtes, pour justifier devant la nature d'abord divinisée et crainte l'abatage des bêtes que l'on avait pourtant promis de garder bien sagement. On ne peut faire simple, ce serait trop bête. Alors, tout est jeu de dupe, d'un certain point de vue, que l'on pourrait qualifier de naïf et enfantin. Mais cette ruse est peut-être nécessaire comme source de plaisir pour certains.

À la renaissance, on commence à concevoir des machines plus complexes, et à étendre le concept de machine²⁹. On commence à vulgariser le concept de machine, à faire exister le métier d'ingénieur comme concepteur de machines. Les premiers exemples de machines dont nous avons trace sont des machines permettant de lever des grandes masses, pour construire de grands édifices. Mais ces machines sont bien antérieures à la civilisation de la renaissance, même si on l'on peut trouver quelques exemples que ces questions n'étaient pas parfaitement résolues à ce moment (comme en témoigne la célèbre tour de Pise), bien que l'on soit déjà parvenu à un raffinement indéniable, comme en témoignent les travaux des grands architectes de l'époque. On commence aussi à y concevoir des machines d'amusement, les automates, et aussi à concevoir l'organisation de la société, d'abord à l'échelle d'une cité, comme machine. De même on commence à concevoir la construction de machines philosophiques, machines de guerre idéologiques destinées à promouvoir des arguments, à étendre le champ des possibles. Mais Léonard pointera bien le problème : il ne dispose des matériaux lui permettant de

²⁹ Sur ce point, les ouvrages de Lewis Mumford, ou le texte sur *les ingénieurs de la renaissance* de Bertrand Gilles sont assez complets.

mettre en application la plupart des machines qu'il conçoit. Il ne parle que des matériaux inertes, mais on peut supposer qu'il entendait dire aussi qu'il ne trouvait pas beaucoup d'humains sur qui ses machines philosophiques puissent avoir un quelconque effet.

On idéalise trop la renaissance ou l'antiquité grecque en se focalisant sur quelques grands noms. Mais quand même, les oeuvres restent et aussi les exemples de ces vies toutes entières tournées vers l'idéal. Même la Joconde est une machine, qui vise à tendre devant les yeux un idéal, un modèle de femme que l'on pourrait atteindre en consacrant sa vie au développement spirituel. Ah, ces temps bénis où la machine religieuse fonctionnait encore... où l'on pouvait rêver d'un paradis futur... Aujourd'hui que tout est réalisé, que tout est possible, on voit bien que ce n'est pas encore le paradis. Et pourtant, nous sommes devenus plus proches des idéaux que des caricatures de Léonard. Et au moins, l'humanité n'est plus complètement ensevelie sous la caverne des images de la télévision... ah, si.

On a un moment un système où les machines ont une certaine signification, ce moment c'est la renaissance et l'humanisme européen, jusqu'à la révolution. Là, la machine est conçue comme auxiliaire, non pas comme ruse, mais comme un moyen de réduire la peine ou d'accroître la productivité. On a des machines simples qui substituent à un mouvement répétitif humain un ensemble de rouages, mais pour effectuer toujours la même tâche que celle qu'effectuait l'humain. Par rapport aux outils primitifs, cette machine est plus complexe, mais elle ne permet pas encore de concevoir de nouvelles fonctionnalités, de nouvelles utilités, sauf dans l'imagination de Léonard. Surtout, les machines d'alors n'induisent pas de révolution sociale. Ce sont toujours les mêmes personnes qui sont assignées aux mêmes tâches, mais plus efficacement. On peut dire qu'à ce moment, un enthousiasme porte l'oeuvre des ingénieurs qui sont vus comme des libérateurs grâce à qui l'on va pouvoir se consacrer à autre chose que des tâches rébarbatives.

Ensuite vient la division du travail. Encore une fois, selon l'acception de cette notion qu'a amené le taylorisme, car il est déjà question de division du travail dans l'économie du village, où chacun a ses fonctions, ses tâches à accomplir. Quelle différence avec l'usine moderne ? L'usine ne vise pas sa survie mais une production de quantité et de rendement d'un type de produit, dans le but de produire un surplus, une quantité pour laquelle on n'a pas encore de clients, ou pour lesquels les clients

sont lointains. La question de l'économie mondialisée est inséparable de la question de la division du travail au sens taylorien. On doit alors poser la question en termes d'économie du *village global*, pour reprendre une expression chère aux théoriciens de l'information et de la communication. Et l'on retrouve que finalement, rien n'a changé. Si, on fait des machines plus grosses. Et on peut avoir l'impression qu'on travaille de manière plus intense et plus efficace.

Mais la question de l'efficacité est relative au but. On ne peut être efficace que dans un but, à condition de le définir, sinon, on fait juste plus de vent, plus d'agitation, mais vainement. La question reste : que veut-on devenir, que veut-on produire comme monde commun, comme conditions de vie ensemble ? La guerre totale, partout, pour tout ? Qu'est-ce que serait un monde meilleur ? Le design comme écran de projection où chacun pourrait venir définir son utopie ? mieux déjà qu'un mur des lamentations, mais finalement, si on n'est pas satisfait on revient pour compléter sa demande ou en préciser certains points, certains aspects et c'est quand même le mur des lamentations.

Après les machines sociales, après les machines-outils, les méta-machines. L'art, la philosophie, le design sont des méta-machines. Elles sont informes et infinies, indéfinissables et abstraites. On ne peut vraiment les utiliser, juste s'y confronter et se définir face à elles et en ce sens, ce sont de purs dispositifs communicationnels et démocratiques. Des machines qui aident vraiment à l'émancipation et à l'autonomisation dans le sens où elles obligent celui qui s'y confronte à définir sa loi, à se définir comme sujet source d'une pensée, d'une esthétique, d'une utopie. Machines démocratiques beaucoup plus complexes et beaucoup plus fines que le vote, où l'on a le choix qu'entre quelques réponses *ready-made*. À l'opposé, nous trouvons l'idée de la machine comme piège ou comme ruse, mais peut-être ne s'est-on pas assez méfié de notre propre désir, tyran qui nous fait parfois souhaiter piéger ou enfermer les autres et nous rattrape.

a) La machine comme ruse

Pour commencer, nous allons étudier les actes d'un colloque ayant pour thème *la machine dans l'imaginaire*³⁰. Même si ce colloque s'est déroulé voici bientôt trente ans, les propos exprimés gardent une certaine acuité. Pour les différents chercheurs, il semble que le terme *machine* ait toujours eu plusieurs sens, dont celui de ruse. *On entend par machine dans les années 1650 toutes invention ingénieuse produisant grâce à des moyens combinés un effet attendu*, nous dit Gérard Simon³¹. De même que pour son collègue Claude Reichler, *le substrat sémantique du mot machine réside dans l'idée d'une ingéniosité organisée qui se soumet le réel. Nous voyons que cette idée englobe aussi bien la construction d'un objet matériel complexe que la mise en place de stratagèmes dans l'ordre "moral"*³². Ces deux définitions sont assez proches l'une de l'autre, et englobent un nombre infini de formes différentes, dont la rhétorique comme machine permettant de convaincre autrui. Dans les deux cas, l'essentiel est la combinaison d'éléments disparates, leur organisation en vue d'une fin. La machine n'est jamais gratuite, vaine, mais vise un résultat. Pour Claude Reichler, il semble intéressant de noter que *les dictionnaires de la renaissance, [...] indiquent [...] unanimement le sens "ruse" comme prépondérant*³³. Par là on voit que le sens aujourd'hui unanimement attaché, dans le langage courant à la notion de machine a dérivé, s'étant comme dépouillé de cette ruse originelle. Pour cet auteur, il faut y voir bien sûr la trace de la révolution industrielle, qui aurait modifié la perception de la machine : *l'objet machine [...] n'est plus perçu comme une ruse du faible*, du fait de sa multiplication, de sa complexification et d'un usage différent, notamment symboliquement : *La machine est devenue l'instrument de domination des puissants : elle apparaîtra bientôt comme une lourde servitude*³⁴. Nous citerons plus loin d'autres textes, montrant comment la machine s'est chargée d'un sens plus

³⁰ *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3

³¹ *Les machines au XVII^e siècle : usage typologie, résonances symboliques* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.10

³² *Machines et machinations : la ruse des signes* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.36.

³³ *Machines et machinations : la ruse des signes* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.35.

³⁴ *Machines et machinations : la ruse des signes* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.38.

négatif, devenue pour certains industriels un moyen d'exprimer la puissance, la force et de dompter ainsi un peuple d'ouvriers à qui il était même défendu d'en approcher. La machine, quoi qu'il en soit, reste une *ruse*, qui permet de tromper la nature, de la dominer, d'en obtenir plus qu'on ne le pourrait seul, à mains nues. En cela aussi, même la machine la plus simple instaure cette coupure avec la nature qui est à la base de toute notion de modernité : la nature est un fait extérieur à l'homme et l'homme est extérieur à la nature. Sans cette coupure fondamentale, il est impossible d'imaginer un seul instant dominer la nature, lui imposer quoi que ce soit ou l'exploiter. Selon Henri Lafon, dans un article sur les *Machines à plaisir dans le roman français du XVIII^e siècle : La machine est toujours entre deux personnages et permet à l'un d'agir sur l'autre*³⁵, celle-ci *concrétise entre deux personnages une relation de pouvoir*. Il y fait mention de l'usage qui peut être fait de telles machines pour parvenir à des fins sexuelles. Toujours est-il que, dans ce domaine comme dans d'autres, il semble que l'imaginaire suscité par la machine ait évolué dans le temps : *On est passé d'une machine euphorique, libératrice, à une machine de cauchemar*³⁶. Comment expliquer cette évolution qui fait que de *ruse du faible*, la machine soit de plus en plus perçue comme l'instrument des forts pour asservir le peuple ? Sans doute la révolution industrielle n'a pas été le moyen de libérer le peuple de la servitude des tâches les plus rudes et les plus ingrates. À moins que cette libération n'ait pas supprimé et n'ait rendu que plus visibles les rapports de force, les rapports d'inégalité face à la décision et ait rendu ainsi plus difficile à tolérer l'appropriation du pouvoir par une poignée d'individus.

Sans vouloir entrer dans un débat sur la légitimité de la différence et de l'inégalité dans la répartition des richesses, on peut essayer de trouver les origines de cet usage de la machine. Il faut se représenter d'abord une nature hostile. Il est intéressant de noter que l'image de la nature romantique, comme havre de paix n'émerge que comme une nostalgie émanant d'individus urbanisés, et seulement alors que la révolution industrielle a fait de la ville un lieu pollué, stressant et sale. Bien qu'ayant entendu dire que la réputation d'Oswald Spengler n'était pas bonne en tous milieux, certains passages de l'ouvrage intitulé *l'homme et la technique* peuvent

³⁵ *Machines à plaisir dans le roman français du XVIII^e siècle* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.115.

³⁶ *Machines à plaisir dans le roman français du XVIII^e siècle* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, pp.119-120.

aider à éclairer ce fondement de la machine, de la technique comme ruse, notamment contre la nature ou ce qu'il peut y avoir d'instinctif dans l'humain :

Il y a une importante différence entre l'homme et tous les autres animaux. La technique de ces derniers est UNE TECHNIQUE GÉNÉRIQUE. Elle n'est pas inventive et n'est susceptible d'aucun développement. [...] Abeilles, termites, castors, bâtissent de merveilleux édifices. Les fourmis connaissent l'agriculture, les travaux de voirie, l'esclavage et la conduite des opérations de guerre. L'éducation des petits, les travaux de fortification et les migrations organisées apparaissent comme très répandus. Tout ce que l'homme accomplit, un animal ou un autre l'a fait. La vie librement mouvante, dans sa généralité, comprend les tendances qui existent, latentes, en tant que POTENTIALITÉS. L'homme n'accomplit rien qui ne soit à la portée de LA VIE EN GÉNÉRAL. [...] De telles techniques génériques sont INVARIABLES : voilà bien ce que signifie le terme "instinct". La "cogitation" animale étant strictement tributaire du "ici-et-maintenant" immédiat, et ne tenant compte ni du passé ni de l'avenir, elle ne connaît pas non plus l'expérience ou l'angoisse. [...] Le souci est un sentiment qui sous-entend la projection d'une vision mentale dans le futur, la préoccupation de ce qui VA ÊTRE, de même que le regret implique la connaissance de ce qui FUT. Un animal ne connaît ni l'amertume ni le désespoir. [...] La caractéristique exclusive de la technique humaine, au contraire, est qu'elle est INDÉPENDANTE de la vie de l'espèce humaine. C'est, dans l'histoire entière du monde vivant, l'exemple unique d'un individu qui s'affranchit de la contrainte générique. [...] Dans l'existence de l'homme la technique est consciente, arbitraire, modifiable, personnelle, IMAGINATIVE ET INVENTIVE. Elle peut s'apprendre et être perfectionnée.³⁷

Il n'utilise pas une seule fois le terme *machine*, mais il nous fait bien comprendre pourquoi et comment l'homme se distingue des autres espèces avec une certaine ruse. Les autres espèces animales lui semblent subir leurs conditions de vie, et même leurs techniques sont comme innées, inhérentes à leur être, elles ne peuvent en acquérir, pas même les perfectionner. L'humain se distingue aussi par cette faculté de tension vers le futur et l'avenir, une façon de concevoir le temps comme non-cyclique mais linéaire, ce qui l'oblige aussi à envisager un progrès, comme étayage de cette avancée dans le temps. Comme si l'homme avait en permanence à se justifier devant la nature d'être cet être évolutif qui non seulement nomme et classe les autres espèces, mais aussi la "fait avancer", se mouvoir, se renouveler. C'est alors peut-être pour échapper aux conditions naturelles, à un *devenir-animal* comme diraient Deleuze et Guattari, que les humains vont développer toutes sortes

³⁷ *L'homme et la technique*, Oswald Spengler, Gallimard, nrf idées, 1958. Édition de poche 1969. pp. 68-73. Le fait que certains mots soient en capitales reproduit la typographie de l'ouvrage.

de machines, de fabulations³⁸. Et si nous poursuivons notre lecture d'Oswald Spengler, nous percevons ce qui rend nécessaire cette coupure, cette séparation d'avec la nature, et nous y reviendrons dans la partie suivante traitant du développement de l'industrie. La machine n'est pas l'industrie, car la première peut être le fait d'un homme seul, d'un homme qui vit seul et a domestiqué pour lui-même un petit morceau de nature. L'industrie ne part pas des mêmes préceptes, elle est en tant que telle une machine destinée non plus à domestiquer la nature dans une optique vivrière, mais une machine destinée à permettre à l'homme d'agir sur la scène d'une économie au moins régionale, voire plutôt internationale.

Le fait que l'on donne au mot *machine* cette connotation malicieuse d'artifice destiné à tromper, à ruser, n'est pas seulement lié au fait que l'on puisse qualifier de machine tout instrument permettant de domestiquer la nature, non plus qu'à la fonction du mythe dans la structuration et la transmission d'un ordre social qui soit le reflet de valeurs morales. Sans doute aussi, le fait est important, le théâtre a beaucoup contribué à répandre cette image de la machine comme servant à produire des effets d'illusion. Sans parler du fait que le théâtre, comme art soit ou puisse être une *machine* permettant de transmettre le mythe et de lui faire jouer le rôle que nous venons d'évoquer, celui-ci a, dès ses débuts en Grèce antique, utilisé de nombreux artifices, de nombreuses machines permettant entre autres d'interrompre le récit, en créant la surprise, ou de rendre crédibles les disparitions ou apparitions de personnages tels que les Dieux ou les morts. On peut citer les machines à faire de la fumée, mais aussi toute la machinerie qui permet de monter ou descendre les décors, et jusqu'aux rideaux qui permettent de dissimuler un changement de décor,

³⁸Les mythes aussi sont des machines, des ruses destinées à tromper l'ennemi, qu'il soit intérieur (l'enfant vivant ou désirant vivre de manière instinctive) ou perçu et décrit comme extérieur (la nature ou un groupe rival). Cette idée est présente chez Lévi-Strauss, dans *l'anthropologie structurale*, mais aussi, on en trouve la trace chez un des participants au colloque de Lille mentionné plus haut. *Les dieux (et pas seulement les dieux antiques, on s'en doute) n'ont aucun caractère divin : ils sont un fait de discours, une ruse rhétorique ou scénique. Effets de sens que font varier les règles du genre, ils ne sont que des signifiés figurés accessibles à un juste déchiffrement, reconductibles à un sens propre, à un référent naturel. [...] Laïcisation générale de tous les phénomènes conçus auparavant comme des forces magiques ou transcendantes, par réduction de ces phénomènes au niveau d'une psychologie observable : et cette réduction est opérée par le moyen d'une conception du langage comme jeu de machines. C'est ce que nous dit Claude Reichler dans son article : *Machines et machinations : la ruse des signes* in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p. 41.*

de reconfigurer l'espace pour signifier un changement de situation. Toutes ces machines ont un objectif commun : *Il s'agit de recourir à tous les artifices pour séduire le spectateur et l'introduire dans une réalité autre*³⁹.

³⁹ *FEU LES BEAUX ARTS, à technologies nouvelles, nouvelles institutions*. Jacques Monnier-Raball in *Arts et Technologies*, les chemins de la recherche, textes réunis par Martine Époque, éditions Méridien, 1995, p.48

b) la machine comme instrument

La machine n'est pas forcément une ruse, elle peut aussi être un moyen honnête de réaliser une action admise et, pourrait-on dire "normale". Dans ce sens, la machine est simplement un prolongement de la main, elle permet de réduire le temps nécessaire pour accomplir une action. C'est cette définition de la machine qui est la plus communément admise aujourd'hui, celle d'un instrument qui peut être complexe, dont les rouages et le fonctionnement ne sont pas forcément simples ni visibles, mais qui pour autant n'est ni un piège, ni une ruse, ni un moyen d'obtenir un consentement par des moyens détournés. Même des machines cognitives peuvent être de simples instruments, des moyens de concevoir une action et de la planifier, d'en mesurer les effets et les forces nécessaires. La machine dans ce cas est un simple outil, ayant une fonction énoncée, on pourrait même dire une fonction légale. Cela n'empêche pas que cette machine puisse être détournée et employée pour servir une ruse comme élément d'une machine plus complexe, mais ce n'est pas sa fonction originelle. On peut supposer qu'il existe ou qu'il ait existé des designers et des ingénieurs ayant conçu innocemment de telles machines. Nous allons tenter ici d'étudier les images de la machine qui ont motivé et orienté le développement de ces formes. Peut-être le ton est-il abrupt, mais il n'est pas inutile de rendre perceptible les conceptions primitives de la machine qui vont orienter le développement de l'ingénierie comme art de créer des machines. Si la machine est nécessairement un instrument, les buts qu'elle promet d'aider à atteindre ne sont pas toujours clairement exprimés par leurs concepteurs ou commanditaires. De même la complexe organisation mettant en scène de telles machines n'est-elle pas consciemment assumée ou avouée, mais c'est aussi ce que nous voulons montrer à travers la mise en balance d'opinions parfois exagérées qui sont parfois des idées reçues auxquelles il fallait opposer autre chose.

Dans une optique utopiste, où la machine n'est destinée qu'à faciliter la vie, à libérer l'homme de la pénibilité des travaux, on peut décrire son évolution comme un phénomène continu de complexification. On peut être tenté de commencer l'histoire de cette évolution dès la préhistoire, et voir dans les pierres taillées les premiers outils, mais certains auteurs semblent dire que, à cette période, l'homme ne se

distingue encore qu'assez faiblement d'autres hominidés⁴⁰. On ne peut véritablement parler de machine, peut-être parce que, et c'est sans doute là la source du mépris affiché par Spengler, l'homme n'agit pas encore selon un plan, mais en animal instinctif, en se servant de ce qu'il a sous la main, même s'il fétichise déjà la pierre, la polit et la taille. Toujours selon lui, la véritable différence, c'est l'invention d'un langage, qui va permettre l'organisation collective et la planification d'actions concertées⁴¹. Nous ne nous étendrons pas tout de suite sur ce qui lui fait mépriser la tendance romantique à voir dans le langage l'expression d'une pensée ou d'une sensibilité, il conçoit le langage comme une machine permettant non point le développement spirituel mais *le COMMANDEMENT, le témoignage d'obéissance, l'assertion, la question, l'affirmation ou la négation*⁴². Tout cela dans le but de parvenir à une plus grande efficacité dans l'action. Nous reviendrons plus loin sur ce mépris envers les romantiques, qui s'étend aux savants enfermés dans leur tour d'ivoire. Pour ces derniers, on peut aisément imaginer qu'il considère que ceux-ci sont trop influencés par leur propre utilisation du langage comme fin en soi pour percevoir ce qu'il peut avoir de purement mécanique, purement utilitariste pour d'autres. Il faut dire que les premiers savants étaient plus destinés à servir d'ornement dans la vie des princes, objets de luxe qu'il était nécessaire de posséder pour montrer qu'on était parvenu au sommet, même si l'on ne comprenait rien à leurs discours. Cela explique peut-être que ces savants se soient fait les spécialistes d'un discours décoratif, d'un langage fleuri dont on trouve sans doute l'une des expressions les plus aboutie dans la cour de Louis XIV. Cela dit, même si les auteurs ont pu, en tant que personnes, être corrompues, leurs oeuvres ont parfois fait leur travail, lent, de corrosion et de déplacement des lignes.

⁴⁰ Notamment, on trouve chez Oswald Spengler ce mépris pour l'homme préhistorique du paléolithique : *Combien de temps dura l'ère de la main armée ? Autrement dit, depuis quand l'homme est-il un homme ? (L'homme et la technique, op. cité, p.93)* et, un peu plus loin : *L'optique de musée, beaucoup trop superficielle et obsédée par la simple classification des trouvailles, a opéré la distinction entre la paléolithique et le néolithique, c'est-à-dire entre l'ancien âge de pierre et le nouveau. (L'homme et la technique, op. cité, pp.94-95)*

⁴¹ *Jusque là, chaque homme avait vécu sa propre vie, façonné ses propres outils, suivi sa propre tactique dans la lutte quotidienne. Personne n'avait besoin d'autrui. C'est cela qui change soudainement. (Oswald Spengler, l'homme et la technique, op. cité, p.97).* Et plus loin, *pour rendre praticable cette procédure collective, la condition préalable sine qua non est l'existence d'un médium : LE LANGAGE. (Id, p.98)*

⁴² Oswald Spengler, *L'homme et la technique*, Op. cité, p.103. Il ajoute que *L'objectif n'est pas la compréhension à l'aide du jugement, mais un accord mutuel résultant de questions et de réponses.* (même ouvrage, même page)

On peut trouver un discours plus nuancé, sans doute, que celui d'Oswald Spengler. Notamment, Lewis Mumford fait une description plus neutre de l'évolution de la technique, des machines comme vecteurs d'utilité. Selon lui, *La machine a balayé notre civilisation en trois vagues successives. La première vague, qui prit naissance vers le Xème siècle, gagna en force et en puissance au fur et à mesure que les autres institutions de la civilisation s'affaiblissaient et se dispersaient* ⁴³. Il semble qu'il cherche à montrer en quoi la machine a en quelque sorte dissous la morale religieuse, l'affaiblissant et la rendant aussi inutile qu'un ornement kitsch. De là vient peut-être cette fameuse opposition si souvent rencontrée entre design et kitsch. Le design vise à rendre plus beaux les produits de l'industrie, alors que la religion, et ses produits sont kitsch, les autels sculptés, les retables ciselés, les dorures, les figurines et même les églises traditionnelles, comparées aux gratte-ciel de verre et d'acier sont kitsch ; mais la religion semble vouloir toujours défendre cette idée que le beau superficiel doit être le reflet d'une beauté morale. Toujours cette question de l'efficacité par rapport à des buts différents. L'efficacité n'est pas reductible à des tableaux comparatifs, à des chiffres de rendement, l'essentiel reste la question des fins socialement utiles, et de la beauté de ces différentes fins possibles. Mais nous nous éloignons du sujet qui est : définir ce qu'est une machine ; la religion est-elle une machine sociale ? Ce n'est pourtant pas vraiment une ruse, elle chercherait même plutôt à l'exclure. Il semble néanmoins que cela ne soit pas un fait universellement admis, et que dans biens des cas, la religion ne soit qu'un cache-misère, un moyen de ruser et de cacher le mal que l'on fait, mal prétendument nécessaire à la survie que l'on rachète par quelques dons, quelques prières, quelques mortifications.

La machine créa, ou favorisa l'expansion démographique, augmentant l'espérance de vie et permettant l'accroissement du nombre de personnes. C'est un fait indéniable, mais il est presque autant impossible de nier que tout ce développement s'est fait sans véritable organisation collective, mais toujours plutôt au profit d'intérêts particuliers momentanés, toujours dans le conflit et la lutte. *La seconde vague se dressa au XVIIIème siècle, après avoir roulé pendant tout le Moyen-Age, avec les améliorations dans la mine et la métallurgie. Acceptant toutes les données idéologiques du premier effort pour créer la machine, les disciples de Watt et*

⁴³ *Technique et Civilisation*. Lewis Mumford, Le Seuil, Paris, 1950, pp. 16-17.

d'Arkwright souhaitaient les universaliser et profiter des conséquences pratiques. Au cours de cet effort, divers problèmes moraux, sociaux et politiques, que le développement exclusif de la machine avait fait passer au second plan, redoublaient d'urgence. L'efficacité même de la machine était impitoyablement réduite par l'impossibilité d'établir dans la société un ensemble de buts harmonieux et complets⁴⁴

La notion d'*action collective concertée* évoquée plus haut par Oswald Spengler semble prendre la forme d'un rapport de forces, et non pas d'une discussion démocratique. Les machines, si elles sont, si elles ne peuvent être que des oeuvres collectives, n'en sont pas moins construites le plus souvent par un seul cerveau, un donneur d'ordre qui enrégimente ensuite les autres sans leur demander vraiment leur avis ni leur laisser d'autre choix que de mourrir de faim. Les questions d'esthétique sont de toutes façons condamnées à n'être que superflues, superficielles, un ornement dont on pourrait aussi bien se passer. Il n'est pas question de débattre d'une esthétique des relations humaines, d'une esthétique des relations entre l'homme et la nature, afin de déterminer une forme d'être humain qui serait élégante dans ses relations à la nature, de promouvoir une élégance des rapports humains. Tout cela n'est que dandysme, snobisme, un fruit pourri et un signe de décadence. Les machines ont poursuivi un développement autonome, c'est ce que nous dit en substance Lewis Mumford ; on s'est contenté de développer la puissance de la machine (comme système) en éludant les questions du développement social, de la forme de ce développement.

Mieux que cela, la machine a été cultivée comme instrument de domination, comme servant à faire peur et à renforcer le pouvoir des tyrans, servant une esthétique de l'horreur et enfermant dans l'inhumain tout un peuple :

Le premier signe de l'industrie paléotechnique était la pollution de l'air. On ne tint pas compte de l'heureuse suggestion de Benjamin Franklin : utiliser une seconde fois dans le foyer la fumée de charbon, qui est du carbone incomplètement brûlé. Les nouveaux industriels construisirent des machines à vapeur et des cheminées d'usines sans se soucier de conserver l'énergie en brûlant complètement les produits de la première combustion – pas plus qu'ils n'essayèrent d'exploiter les résidus des fours à coke ou de brûler les gaz dégagés dans le haut fourneau. Malgré son prétendu perfectionnement, la machine à vapeur n'avait qu'un rendement de 10 %, et 90 % de la chaleur dégagée se perdait par radiation et une bonne partie du combustible

⁴⁴ *Technique et Civilisation*. Lewis Mumford, Le Seuil, Paris, 1950, pp. 16-17.

partait par la cheminée. On avait maintenu le bruit de la première machine de Watt, contre la volonté de celui-ci, parce qu'il était le signe agréable de la puissance et du rendement. De même, les fumées des cheminées d'usines, qui polluent l'air et gaspillent l'énergie, augmentent la fréquence et l'épaisseur des brouillards naturels et cachent encore plus souvent la lumière du soleil. L'emblème d'une technique grossière et imparfaite devint le symbole vanté de la prospérité. Et la concentration de l'industrie paléotechnique renforça ses maux. [...] Dans le monde paléotechnique, les réalités étaient l'argent, les prix, le capital, les actions – l'environnement, aussi bien que la vie humaine, était traité comme une abstraction. L'air et le soleil, à cause de leur déplorable manque de valeur d'échange, n'avaient pas de réalité.⁴⁵

Comment s'étonner qu'un peuple formé à si bonne école n'envisage que la force brute, les pillages et les agressions pour obtenir ce dont on le prive ? Voilà le collectif dessiné par la machine employée comme moyen sans fin autre que l'argent, le pouvoir, la domination absolue. Quel modèle social ? Un seul esprit lucide contrôlant une foule d'escalves automatisés à qui on ne s'adresse que par la force et la menace. Comme le dit Lewis Mumford, on ne peut vraiment reprocher aux ingénieurs de n'avoir pas voulu agir sur les idéologies, d'avoir seulement voulu raffiner la technique "pure" et conçu des machines qui soient plus performantes par rapport à des buts qu'eux n'avaient pas défini. Ce ne sont pas vraiment les ingénieurs qui ont conçu la machine comme instrument de domination du peuple, certains ont même toujours défendu certains idéaux comme la libération de la servitude, comme l'allégement de la peine physique⁴⁶, sans voir que cela permettait à quelques dominateurs de faire peser d'autres contraintes, parfois encore plus lourdes sur un peuple qu'ils avaient "aidé".

⁴⁵ *Technique et Civilisation*. Lewis Mumford, Le Seuil, Paris, 1950, pp.155-156

⁴⁶ Dans l'un des articles du colloque de Lille déjà évoqué, un auteur, Daniel Becquemont, nous fait part du point de vue d'un des ingénieurs de la machine à vapeur : *là où Papin affirme un mode de représentation de la machine incompatible avec la machine théâtrale de Leibniz, c'est à propos de l'estimation de sa valeur. Alors que Leibniz pense avant tout en terme de profit "pour le prince et quelques hommes de qualité", Papin raisonne déjà en termes de travail humain. [...] Il ne s'agit peut-être là que d'un simple parallèle entre productivité de la machine et productivité de l'homme, encore que ce parallèle soit loin d'aller de soi à cette époque. Mais Papin doit cependant imaginer quelque chose de nouveau : la valeur d'une production[...] mesurée en temps de travail, "en proportion de la paye qu'on donne aux gens qui travaillent aux mines". Alors la valeur de la machine pourra être mesurée par l'économie de temps de travail qu'elle permet en une certaine durée. La machine du monde et la machine à feu*, Daniel Becquemont in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, pp.225-226.

Il semble qu'il ne soit pas possible de ne pas évoquer aussi les problèmes, les peurs que suscitent les machines, comme faisant partie de leur définition. Si la machine doit faire peur, c'est aussi pour montrer aux ouvriers leur petitesse, et peut-être cela a été fait d'abord dans le but de casser la fierté des travailleurs spécialisés, fiers de leur savoir-faire et parvenus, avec le temps et en s'organisant en corporations à imposer des caprices de divas à leurs patrons. Peut-être est-ce pour cela que ces derniers ont fini par souhaiter concevoir des machines qui permettent une division du travail en une multitude de tâches simples et ne nécessitant aucune qualification. Mais les machines ont aussi pû être de beaux objets : *Au XVII^e siècle, chaque machine est singulière et destinée à un usage singulier ; elle est souvent commandée à l'avance par le futur utilisateur, qui en définit lui-même les caractéristiques et doit la payer fort cher. Oeuvre de fabrication courante, elle est ornée pour honorer son auteur et son possesseur ; chef d'oeuvre quand sa réalisation est complexe ou luxueuse, et toujours alors destinée à des grands, elle témoigne de leur puissance et de leur faste : elle porte leur blason afin que nul ne s'y trompe, magnifié par un décor qui achève de la transformer en oeuvre d'art*⁴⁷. La machine n'a pas toujours été synonyme de standardisation, mais elle semble toujours avoir été conçue comme un objet devant impressionner, que ce soit par un luxe apparent, par une complexité et une finesse technique ou par un fonctionnement générant flammes et fumées. Dans tous les cas, il s'agit pour le possesseur de la machine de signifier à ses employés sa force, et de les tenir à une distance respectueuse ; il n'est pas nécessaire, pas possible qu'ils en comprennent le fonctionnement et ils doivent respecter des règles d'utilisation sans s'occuper de chercher à percer les mystères de celle-ci.

Il s'agit aussi de casser les guildes et les corporations, et celles-ci vont d'abord s'opposer aux machines et à l'expansion de leur usage⁴⁸. Même si les ingénieurs de

⁴⁷ *Les machines au XVII^e siècle : usage typologie, résonances symboliques*. Gérard Simon in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.12.

⁴⁸ C'est ce que semble dire Siegfried Giedon, remarquant que, si *Pendant la seconde moitié du seizième siècle, particulièrement en Italie, le nombre des livres techniques augmente de façon considérable. Ce sont des ouvrages pratiques qui proposent des méthodes nombreuses et variées pour augmenter l'efficacité du travail manuel ou pour le remplacer par des machines*. Celles-ci ne vont pas pour autant être adoptées tout de suite, *La mécanisation, en effet, ne pouvait avoir droit de cité au siècle des guildes. La mécanisation au pouvoir,*

la renaissance sont reconnus pour leur travail de conception de machines, celles-ci ne vont pas connaître une application immédiate, ce qui est aussi une des raisons, sans doute, de la non reconnaissance de Léonard de Vinci par ses contemporains. Ce n'est peut-être qu'avec beaucoup de recul, après que les sciences de l'ingénieur eurent été reconnues, que leur efficacité ait été prouvée, que les historiens ont voulu remonter aux sources de cette science et ont "retrouvé" les génies de la renaissance.

Siegfried Giedion *contribution à l'histoire anonyme*, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, Paris, 1980, New York, Oxford University Press, 1948, p.47

c) une idéologie de la machine ?

L'idée en est peut-être, de prime abord dérangeante, réveillant les fantasmes cauchemardesques de Terminator ou de Hal, l'ordinateur de l'*odyssée de l'espace*⁴⁹, mais il faut admettre que nous n'en sommes plus si éloignés, la guerre en Afghanistan montrant l'usage qui peut être fait de drones. Comment ces objets inanimés, bien que pouvant faire montre de mouvements complexes, mais dénués d'âmes, pourraient-ils concevoir et répandre une idéologie ? nous devons aborder le problème de la définition de ce qu'est une intelligence artificielle. L'artifice est-il intelligent ? l'artifice contient un mode d'emploi, éventuellement des garde-fous ou des pièges qui se déclenchent si ce mode d'emploi n'est pas respecté... Surtout l'artifice, les machines, la machine comme système contiennent une certaine forme d'intelligence qui s'est accumulée lors de leur conception ; savoir-faire technique bien sûr, mais aussi ce qu'il faut bien nommer une *forme de pensée*. Cette forme de pensée, on peut dire, qu'elle s'est formée pendant l'antiquité grecque, c'est d'abord la géométrie. Plusieurs auteurs, dont Bertrand Gilles, ne manquent pas de souligner que le développement des sciences de la machine ne sont jamais indépendantes d'un essor des sciences "pures"⁵⁰. C'est peut-être, sans doute même, de là que vient cet intérêt particulier pour les machines et les ingénieurs de la renaissance, alors même que, comme le fait remarquer Siegfried Giedon, l'époque n'était pas prête socialement pour une application de ces machines et que la révolution industrielle proprement dite ne démarrera qu'au XVIII^e siècle. La renaissance semble plutôt une période de recherche fondamentale, les ingénieurs y sont le plus souvent attachés au service d'un prince et non d'une industrie, d'un développement industriel. On ne peut dire que les ingénieurs ou les machines soient à l'époque des outils devant

⁴⁹ Dans le film de Stanley Kubrik, un ordinateur gère la station spatiale et finit par expulser les astronautes qui génèrent trop de dysfonctionnements. Si l'on imagine que la planète soit un organisme vivant doué d'une capacité autorégulatrice, on peut craindre pour l'avenir de l'humanité.

⁵⁰ *Les ingénieurs de la renaissance* Bertrand Gilles, Hermann, 1964, notamment p.32 : *Le contact même entre activité technique et préoccupations scientifiques, ce contact qui donna à certaines époques : celle d'Archimède, celle de l'école d'Alexandrie, naissance à des idées nouvelles, ne fut jamais complètement perdu. Et de même qu'Avicenne donnait une place qui n'était pas négligeable aux curiosités de nos "ingénieurs", les hommes du Moyen Age ne négligèrent pas non plus l'intérêt que pouvait avoir la recherche technique pour les spéculations pures.*

servir une rentabilité, une hausse des rendements. Il est même possible de dire que la plupart de ces machines n'étaient conçues que comme curiosités, comme artifices destinés à égayer le souverain et sa cour, non seulement pendant les fêtes, mais même en période creuse.

Pour Lewis Mumford, le développement des machines à la renaissance est inséparable de la rationalisation scientifique⁵¹, notamment dans son insistance à vouloir établir des méthodes, ce qui est un des pas vers la normalisation qui sera fondamentale pour l'industrialisation proprement dite. Bertrand Gilles prend soin de relever que chez certains artisans, on s'attache à plus de précision et à une certaine systématisation, notamment dans les proportions de métal (des alliages) et les rapports de ces proportions avec l'ouvrage projeté et les qualités attendues du métal⁵². Ce désir de systématisation et de rationalisation n'était peut-être pas si développé dans la Grèce antique, malgré la présence, restée visible, des ordres dans l'architecture, premières traces, en Europe, d'une telle volonté de créer des systèmes, des rapports de proportions, ce que l'on nomme un "canon". Faut-il pour autant supposer que cette forme de conscience était ensommeillée pendant tout le moyen-âge, les hommes étant dirigés vers des buts moins pragmatiques tels que l'amour courtois et les croisades ? Cela pourrait être une explication intéressante, qui nous éclairerait sur les raisons de cette mésentente entre les arts et la poésie d'un

⁵¹ *l'invention la plus importante de toutes est sans rapport direct avec l'industrie : c'est l'invention de la méthode expérimentale dans les sciences* in Lewis Mumford, *technique et civilisation*, op. cité, p.125 et il ajoute, *Avec l'université, l'académie scientifique et l'exposition industrielle, les arts et les sciences exactes furent explorés systématiquement, les nouveaux acquis furent exploités coopérativement, et on donna une base commune aux nouveaux principes d'investigation. Il faut ajouter une autre institution importante : le laboratoire. Là un nouveau milieu fut créé, combinant les ressources de la cellule, de l'étude, de la librairie et de l'atelier.* Id., p. 130.

⁵² *Très curieux à cet égard est un petit manuscrit conservé à la bibliothèque nationale de Florence. [...] Il semble aujourd'hui qu'on doive l'attribuer à un neveu du célèbre sculpteur florentin, Bonacorso Ghiberti, sensiblement plus jeune que l'oncle. Il concerne l'architecture, la métallurgie, l'artillerie et, surtout, la fonderie. [...] On y sent un certain souci de rationalisation. Pour les cloches, par exemple, il n'est pas seulement question de procédés de fabrication, mais on y note au-delà de la confection des moules, point délicat de l'opération, une sorte de diagramme où sont indiquées les principales caractéristiques de cloches d'une forme déterminée. Ces "tables", pourrait-on dire, marquent un effort pour donner au travail des règles précises : toute la technique, sans doute, est dans ces règles simples, transmises de génération en génération, mais c'est la première manifestation de ce savoir que nous connaissons, pour d'autres activités, que beaucoup plus tard, au XVI^e et au XVII^e siècle. In *Les ingénieurs de la renaissance* Bertrand Gille Hermann 1964, pp.100-101.*

côté, la science et la technique de l'autre. Pour reprendre encore une fois Lewis Mumford : *On peut définir [...] la machine comme un "matérialisme sans but". Son principal défaut est de jeter une ombre de reproche sur toutes les occupations et tous les intérêts non matériels de l'humanité. En particulier, il condamne les intérêts libéraux, intellectuels et esthétiques, parce "qu'ils ne sont pas utiles"*⁵³. La science et la technique, la promotion du machinisme produiraient un monde sans esthétique ? Ou plutôt une idéologie méprisant l'esthétique ? la puissance et la raison logique y seraient les valeurs maîtresses. À l'extrême, on sent poindre une vision du monde parfaitement froide, où tout s'obtient par calcul, par des voies logiques et systématiques, où tout se mérite et où rien ne peut être innocent. Toujours pour reprendre le texte du colloque de Lille sur l'imaginaire suscité par les machines, un passage sur Pascal et ses machines à calculer⁵⁴ permet d'entrevoir ce que pourrait être le "rêve" des ingénieurs, rêve qui est peut-être conditionné par un désir de prendre revanche sur les aristocrates qui tirent profit de leurs inventions sans jamais vraiment les faire participer de leur gloire ; revanche aussi sur le peuple qui les méprise comme des intellectuels "hors-la-vie". Peut-être aussi, déjà, les ingénieurs voulaient représenter un mode d'être qui soit opposé à la poésie mais pourtant intellectuel et même spirituel, concurrençant ainsi la poésie et l'art dans leur volonté de toucher le divin. Peut-être aussi est-ce pour cela que la figure de Léonard de Vinci est ainsi glorifiée, lui qui toujours cherchait à allier en lui ces différentes tendances.

On peut supposer que cette volonté de rationalisation technique et scientifique soit le fruit d'une concurrence de plus en plus aigüe entre différents pouvoirs, entre différents aristocrates et différents marchands, dans une compétition désormais

⁵³ Lewis Mumford, *Technique et Civilisation*, op. cité, p.243.

⁵⁴ *Le fantasme démiurgique qui affleure à certains moments de ce texte se double ainsi d'une passagère mais inquiétante tentation tyrannique de réserver toute pensée arithmétique au savant et de confier seulement à des machines, qu'il crée, la connaissance des règles de l'arithmétique, voire – je déploie ici un peu l'imaginaire pascalien – de construire une société utopique de comptables où un unique sujet pensant régnerait sur des corps asservis musculairement au mouvement de machines à calculer. L'acte créateur fait entrer l'inventeur dans le compagnonage de Dieu. Il s'agit cependant, me semble-t-il, moins d'occuper sa place que de s'assurer la dernière position sûre où l'on puisse se croire complètement sujet, dans la plénitude de la possession de sa pensée, face à des autres qui ressemblent étrangement à des automates.* In *La machine arithmétique à la genèse des ordres pascaliens*, Christian Meurillon in *La machine dans l'imaginaire* Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.154. On peut parfois être pris d'un vertige similaire à la lecture de Kant, mais il semble qu'il veuille accorder plutôt à chacun la faculté de devenir autonome.

européenne. Il faudrait peut-être, mais cela nécessiterait un grand détour, aussi raconter ce que furent les débuts du commerce international, les foires de champagne, les compagnies génoises, l'invention de la lettre de change et des banques internationales, ainsi que les compagnies marchandes par carat⁵⁵. L'invention de l'imprimerie n'est pas non plus pour rien dans cette émulation des savants à produire un savoir qui puisse être à vocation universelle, sachant que celui-ci avait des chances d'être diffusé à grande échelle. L'exigence de rigueur devient plus pressante dans ces conditions que s'il ne s'agit que de briller devant une cour que l'on connaît. Tous ces faits sont liés et concourent à faire de la renaissance une période de développement intense. On peut dire pour résumer qu'une grande partie de ce développement va se faire "dans l'ombre" pendant encore deux ou trois siècles, même si certaines applications commencent à se faire, même si certains traités circulent, même si des laboratoires scientifiques perdurent. Il faudra l'Encyclopédie et le libéralisme économique pour que l'on puisse déclarer la période industrielle ouverte. Pour l'instant, le savant et l'artiste se battent pour les faveurs du souverain. On sait que dans l'épisode suivant, les artistes vont être laissés sur le carreau par une bourgeoisie qui voit plus d'intérêt dans la science, celle-ci lui permettant plus sûrement d'atteindre ses objectifs, et correspondant mieux à l'idéologie de la puissance et du nombre. Aussi peut-être, l'idée de l'espace public, l'idée de solution rationnelle et universelle rapproche-t-elle plus la bourgeoisie et les scientifiques ; les artistes et les aristocrates cultivant plutôt le mythe de l'unicité, la beauté, comme la noblesse n'étant pas des choses que l'on peut méthodiser (pardon pour ce mot étrange).

⁵⁵ Le lecteur pourra se faire une opinion étayée sur ces questions en consultant les ouvrages de Braudel et Renouard déjà cités.

d) la machine vue par les artistes

Nous allons bien sûr évoquer les images produites par les artistes pour représenter les *fruits* de l'industrie, mais ce n'est pas le propos central de cette partie. S'il est vrai que certains artistes ont eu le désir de représenter le monde industriel, avec enthousiasme parfois pour certains impressionnistes, il n'est pas possible de nier que nombre d'artistes ont voulu exprimer une méfiance envers les conditions de vie produites par l'organisation industrielle. Mais nous évoquerons aussi en quoi le tableau est aussi une machine, dans l'atelier du peintre pendant qu'il compose, dans son esprit avant cela et comme réaction à des idées reçues ou des chocs réels ou imaginaires. Nous verrons comment cela s'oppose à la copie mécanique et en quoi les machines ont pu susciter aussi un imaginaire négatif, parallèlement aux visions utopistes de Jules Verne, avec certaines visions de machines punitives symbolisant ou établissant la puissance comme droit à utiliser la violence.

Sur ce thème, un ouvrage intéressant, intitulé *les images de l'industrie*⁵⁶, présente différentes visions de la machine et de l'industrie, aussi bien par les poètes que par les peintres ou les photographes. Bien sûr, il n'y est pas question seulement d'images que des artistes auraient produites d'eux-mêmes, mais pour une grande part, d'images produites sur commande, pour des industriels désireux d'assurer la promotion de leurs établissements. Aussi, il y est fait mention de ces fameux artistes italiens que l'on rassemble sous l'étiquette de *futuristes* et qui se firent les chantres de la vitesse, de l'automobile, de l'usine et du monde industriel. Ils ne furent pas les premiers à glorifier ainsi le progrès. Au XIX^e siècle, nombreux furent les artistes à être ainsi fascinés par les machines et les potentialités qu'elles ouvraient. Lewis Mumford, encore lui, nous donne beaucoup d'exemples de ces artistes dans son ouvrage *Technique et civilisation*, ce qui semble indiquer que l'art et l'industrie ne furent pas si opposés que cela⁵⁷. Même, on voit dans cet extrait émerger l'idée que

⁵⁶ *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, actes du colloque tenu à Bercy les 25 et 29 juin 2001, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie – Paris, 2002.

⁵⁷ *C'est un peintre anglais, J.M. Turner, travaillant au cœur même du régime paléotechnique, qui abandonna le paysage classique élégant, avec ses parcs nets et ses ruines artistiques, pour créer, à la fin de sa carrière, des tableaux n'ayant que deux sujets : le brouillard et la lumière. Turner fut peut-être le premier peintre à assimiler et à exprimer directement les*

la pollution générée par les machines puisse être la source de nouvelles formes de beauté, une beauté que l'on n'aurait pu découvrir autrement. Cela fut peut-être même un moyen pour les artistes de se renouveler, de sortir des normes de l'académie qui les faisaient refaire cent fois les mêmes peintures, images pieuses ou scènes de la mythologie classique.

On pourrait être tenté aussi de citer Baudelaire, qui ne fut pas seulement poète, mais aussi critique d'art. Il écrivit de nombreux billets pour les journaux, notamment plusieurs années de suite commenta-t-il le Salon de peinture (on peut trouver deux grands textes qui sont les commentaires des salons de 1845 et 1846). Son texte le plus connu est sans nul doute celui qu'il écrivit pour encenser son ami Eugène Delacroix, mais il ne fut point monomane, bien qu'il soit assez sévère envers la plupart des peintres de son époque. Dans ses écrits esthétiques, il enjoignait les artistes de s'intéresser à ces nouvelles formes de beauté créées par les conditions de la vie moderne, et cette forme de vie nouvelle créée par l'agglomération des millions de personnes.⁵⁸ Surtout, il est intéressant, vu de notre époque, car il peut passer pour presque prophétique, comme s'il avait donné l'élan nécessaire à l'émancipation de tous les peintres de la deuxième moitié du siècle, leur donnant le courage de rompre avec toute la tradition et de sortir du néo-classicisme pour créer quelque chose de neuf qui prenne appui sur le nouveau monde (non pas l'Amérique, mais le nouvel ordre socio-économique qui était en train de se dessiner). Pour lui, il semble qu'il était vain de toujours nous rappeler que le monde était plus beau sous l'éclairage antique, et qu'il fallait que les artistes trouvent et révèlent la beauté du monde industriel.

effets caractéristiques de l'industrie nouvelle. Son tableau de la locomotive à vapeur émergeant dans la pluie est peut-être la première oeuvre lyrique qu'ait inspirée la machine à vapeur. In Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cité, pp. 183-184.

⁵⁸ *Ce n'est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! [...], mais aussi un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération[...] Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus [...] in Baudelaire Charles, *Écrits esthétiques*, Paris, 1986, éditions 10/18, pp.342-343.*

Une autre chose est intéressante à noter, c'est l'usage du terme "machine" par Zola dans *l'oeuvre* pour parler d'une grande peinture ou d'une sculpture complexe. Fascination du mot ? qui désignait alors toute chose un peu difficile à comprendre et qui signifiait la puissance ? Un éclairage intéressant sur cette utilisation du terme de machine est proposé par Annie Becq dans un article intitulé : *La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique*⁵⁹. La machine est pour elle une métaphore visant à désigner non pas ce qu'il y aurait de mécanique dans la réalisation du tableau, mais bien plutôt sa conception abstraite, son ordonnancement en vue de produire un effet déterminé. Elle oppose cet emploi de la machine à ce phénomène que l'on pourrait qualifier de mécanique pour désigner la copie servile d'un plan établi par un autre. Et il semble bien que ce soit dans cette acception que Zola utilise le terme dans *l'Oeuvre*, terme qu'il met dans la bouche de tous ses personnages, par lesquels ils désignent l'oeuvre en train de se faire, et dont on ne peut dire encore si elle sera un chef d'oeuvre ou finira face contre le mur, oubliée dans un coin de l'atelier. La *machine du tableau*, nous dit Annie Becq *est le tableau envisagé dans sa totalité au moment même où la pensée du sujet (sujet pensant et argument) se projette et va prendre corps sur la toile*⁶⁰. Cela nous rapproche du sens de *disegno* que nous prêtions à Léonard de Vinci, bien plus que du sens et de la place donnée à la machine par les futuristes, Marinetti en tête, qui semble adorer l'objet machine comme une sorte de veau d'or, projetant en et sur elle toutes sortes de fantasmes de libération⁶¹. Pour eux, en résumé, la machine est plus une source d'inspiration, une ouvreuse de poésie potentielle qu'un monstre crachant et fumant.

⁵⁹ *La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique*, Annie Becq in *La machine dans l'imaginaire*, Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3

⁶⁰ *La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique*, Annie Becq in *La machine dans l'imaginaire*, Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.275. Et elle ajoute : "Machine" revêt donc une signification hautement positive pour désigner l'oeuvre littéraire ou plastique, au cours de la phase de l'opération artistique dite disposition, économie du tout, ou, par d'autres, ordonnance, c'est-à-dire une partie de la peinture affectée d'un haut coefficient spirituel, puisque c'est alors que l'esprit agit en tant que tel et sous la forme hautement valorisée d'intelligence technicienne, c'est-à-dire inventeur d'une totalité une, ordonnée, dont les divers éléments n'ont de sens que par rapport à une fin.

⁶¹ Voir sur ce thème l'article *La peinture futuriste italienne devant le monde de l'industrie : fascination, illustration, écarts (1909-1915)*. de Fanette Roche-Pézard in ***Les images de l'industrie de 1850 à nos jours***, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, actes du colloque tenu à Bercy les 25 et 29 juin 2001, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie – Paris, 2002, pp.134-139.

Cela nous rapproche d'une autre vision de la machine, beaucoup plus poétique, celle de Cyrano de Bergerac. C'est encore un des participants du colloque de Lille sur *la machine dans l'imaginaire* qui nous introduit à cette autre perception de la machine, Rosy Pinhas Delpuech dans un article intitulé : *Les machines cyraniennes : de la parodie au fantasme*⁶². Cyrano aurait écrit un roman intiatique dans lequel le héros voyage à l'aide de machines, toutes assez étranges, proches des machines léonardiennes ou de celles qu'inventera plus tard Jules Verne. Le plus intéressant est sans doute de noter que *les machines cyraniennes ont ceci de particulier qu'elles ne marchent pas. Elles sont d'abord fabriquées puis tournées en dérision et enfin détruites*⁶³. Peut-être faut-il y voir le signe d'une volonté de revanche de la poésie sur l'ingéniosité mécanique, ou de la puissance du rêve sur celle du calcul mathématique. Les machines en question ne sont pas complètement inopérantes, mais elles ne permettent jamais à leur utilisateur d'atteindre le but qu'il s'était fixé, le plongeant chaque fois dans un nouvel univers étrange. La machine ainsi envisagée se rapporte plus à l'acception première du mot, à ce qu'elle est dans le théâtre, un moyen de nous faire passer d'un monde à l'autre et non un moyen d'obtenir satisfaction ou avantages dans le monde dont nous sommes originaires. Ce qui nous rapproche aussi de la définition donnée plus haut de *la machine de la peinture*, ou du texte conçu comme machine, destinées l'une comme l'autre à produire un changement de perception chez le récepteur, à le faire regarder le monde d'un oeil neuf. En entrant dans de telles machines, on ressort littéralement dans un autre monde.

Mais il ne faut pas négliger non plus une certaine esthétique de la machine dans la littérature, celle de la *colonie pénitentiaire* de Kafka, celles de Raymond Roussel dans *Locus Solus* ou même *Impressions d'Afrique*, celles de Bret Easton Ellis dans *glamorama*, celle de Vian dans *l'herbe rouge*. Machines punitives destinées à marquer dans les corps un jugement dont l'origine serait inhumaine, intraçable, un jugement qui *matérialiserait* le jugement divin. Cette vision de la machine a bien sûr son origine dans la guillotine, machine permettant l'anonymat, l'irresponsabilité du bourreau qui ne fait que déclencher un mécanisme, alors que le juge, lui, ne se salit

⁶² In *La machine dans l'imaginaire*, Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.67 et suivantes.

⁶³ *Les machines cyraniennes : de la parodie au fantasme*, Rosy Pinhas Delpuech in *La machine dans l'imaginaire*, Revue des sciences humaines, Lille III, N°186-187, 1982-3, p.69

pas les mains. L'autre origine de ces machines est sans doute la pensée Nietzscheenne révélée dans *généalogie de la morale* : il fallait, pour imposer un ordre moral, marquer dans les corps, meurtrir les chairs afin d'imprimer dans la vie cet ordre, cette loi. Encore aujourd'hui, l'État est détenteur du monopole de la violence légitime, cette violence pouvant prendre différentes formes.

2) histoire de l'industrialisation

Comment ça commence ? Au moment où l'on commence à organiser l'agriculture ? Au moment où l'on commence à rationaliser la production ? Au moment où on cherche à produire plus que le nécessaire pour exporter la production ? Au moment où on installe des machines à vapeur et des hauts fourneaux ? Si nous voulons essayer de déterminer ou de caractériser une esthétique industrielle, il nous faut chercher aux origines de la volonté d'organiser des systèmes incluant des machines, des hommes, la nature, la loi. Ceci aussi afin d'essayer de déterminer non pas vraiment une hiérarchie entre ces valeurs, mais d'en démêler les influences parfois discordantes. Certains arguments utilisés pour maintenir le système industriel à flots, comme ceux mis en avant par les partisans de la décroissance ou d'autres mouvements alter-mondialistes relèvent de la guerre symbolique, on peut y déceler parfois du cynisme ou des justifications montées après-coup, de la mauvaise foi et de l'humanisme sincère.

On est d'accord, sûrement pour dire que le chasseur-cueilleur vivant au jour le jour n'a pas organisé une industrie. Enfin, du moins, on s'accordera pour dire qu'il ne vit pas sur un mode industriel. On a tendance à opposer l'industriel à l'artisanal et au traditionnel. Ce n'est pas toujours pertinent. On peut parler d'industrie agro-alimentaire alors qu'en fait les organisations industrielles ne s'occupent que de la diffusion ou d'une partie de la mise en forme et fédèrent des artisans. Bien sûr, cela est discutable, surtout dans le secteur alimentaire. Normalement, l'industrie induit une forme de normalisation de la production, la standardisation du produit. C'est pourquoi notamment tous les laits servant pour produire les fromages industriels sont filtrés, lavés, stérilisés et qu'on les refermente ensuite avec des ferments standardisés (sans doute des molécules clones d'une même souche calibrée). La méthode traditionnelle, à priori, induit plutôt de laisser apparaître des variations, saisonnières ou autres, qui font de chaque produit dans la série un exemplaire virtuellement unique.

La standardisation est une forme de paranoïa. Comme apparaît une conscience ou une inconscience qui veut leurrer, tromper, duper et faire passer un substitut pour un vrai produit, il y a ensuite, en réaction, des personnes qui veulent s'en distinguer :

c'est comme cela que commence la labélisation des produits⁶⁴. Les bons producteurs, ou qui s'estiment comme tels ne veulent pas que rejaillisse sur eux la duperie des autres. Ensuite, assez vite, les faux pourront aussi faire des faux emballages, c'est encore plus facile que le faux produit. C'est l'un des problèmes du libéralisme, l'un de ses aspects les plus cruels, et il est dit que le marché régule ce problème en éliminant progressivement les contrefacteurs qui ne trouvent plus preneurs. Cela suppose que les acheteurs soient en mesure de faire des choix libres, qu'ils en aient les moyens financiers, matériels et intellectuels. Cela sous-entend aussi que la publicité n'ait pas truffé leur conscience de fausses-vérités. Et nous pouvons malheureusement constater par de nombreuses affaires en cours que l'harmonie entre les industriels et les gouvernements conduit plus souvent ces groupes d'intérêts à se couvrir mutuellement dans le but d'abuser de la crédulité d'un peuple que l'on semble maintenir volontairement dans la confusion et l'ignorance.

L'industrie, en ce sens, pose problème, surtout quand elle se développe en sociétés anonymes. Les uns sont les capitalistes, ils détiennent une part de l'entreprise, ils sont de l'argent ; d'autres sont à l'inverse considérés pour leur seule force de travail, comme de la main d'œuvre. On peut envisager l'hypothèse que chacun accorde à l'autre d'avoir une identité personnelle en dehors de l'entreprise qui ne lui est pas nécessairement accessible, mais les rapports de pouvoir internes aux entreprises induisent une certaine tension. Il peut sembler la plupart du temps que c'est cette tension même qui est entretenue, voire aggravée dans le but de parvenir à un meilleur rendement. Il est quand même dommage que les rapports à l'intérieur de l'entreprise soient conçus de manière si étroite et, osons le dire, destructrice. Ce manque de respect n'est pas sans conséquences, à la fois sur la qualité de production et bien évidemment sur la qualité de vie. Toujours cette même idée que le travail doit être une peine.

La société va alors développer une image, une norme, des standards, qui vont être son identité. Les membres de l'encadrement vont tâcher de faire respecter ces normes, de les traduire en méthodes, la fameuse notion de "one best way" et imposer ainsi un devenir-machine, un devenir-automate aux employés. Difficile d'échapper au mépris dans une telle situation. Les uns vont avoir du mal à ne pas

⁶⁴ Voir sur ce point l'article de Frank Cochoy in *Goûts à vendre Essais sur la captation esthétique*, Olivier Assouly (dir.), Institut Français de la Mode – Regard, Paris 2007, op.cité.

mépriser ceux qui se laissent enfermer dans une telle négation d'eux-mêmes, et les autres vont éprouver certaines difficultés pour résister à la tentation de se venger de ce mépris en sabotant le travail dès que le chef a le dos tourné. La haine est-elle le seul moteur possible ?

Il serait plus compliqué d'envisager l'entreprise comme un terrain de jeu où chacun serait incité positivement à travailler toujours mieux. Et puis, ces incitations positives posent problèmes, on revoit l'image de l'ancien temps se dresser, où le chef d'atelier promettait sa fille à ses ouvriers. Et de nouveau les femmes se retrouvent utilisées comme appâts, comme piège dans un système qu'on peut qualifier de quasi-fasciste.

L'artisanat semble être mieux à même de fournir à chacun les moyens, la possibilité d'exister comme sujet autonome. On peut même imaginer que ce mode d'organisation permette à chacun de définir ses méthodes, son style, de devenir actif dans la conception de son travail, de sa vie, de devenir designer. Dans l'industrie, il y a ceux qui possèdent l'outil, ceux qui ont conçu l'outil, ceux qui donnent les ordres et ceux qui subissent, condamnés à obéir ou à se faire punir. Non, bien sûr, on sait bien que la réalité n'est pas si simple, il existe des chemins de promotion interne dans les grandes entreprises, de même que certaines usines mettent à disposition des boîtes à idées où les ouvriers peuvent émettre des suggestions d'amélioration qui, si elles sont appliquées leur permettent d'être primés. Mais ce sont là des innovations assez récentes, qui ont été obtenues après d'âpres et longues luttes. Et ces processus compliqués semblent parfois destinés à maintenir cette tension, voire à l'entretenir. Ainsi, lorsqu'une personne a une promotion, elle peut se voir obligée ou prendre plaisir à tyranniser ceux qui étaient auparavant au même niveau qu'elle et que, désormais, elle peut mépriser, sur qui elle peut enfin se venger de la tyrannie ressentie auparavant, maintenant ainsi la forme, et la propageant, de cette relation qui lui était pourtant douloureuse.

Reste encore un problème, lié à des formes récentes de développement de l'histoire de l'industrie. Les délocalisations ne sont-elles pas la poursuite de ce phénomène discriminatoire ? C'est-à-dire, maintenant que tous les gens d'ici sont devenus cadres, on délocalise la production lourde dans les pays pauvres, comme ça, à eux la pollution, la peine, les cadences infernales... On peut voir ça sous différents angles. D'abord se dire que si les enfants travaillent en Chine et c'est dégueulasse, on peut trouver des images du XIX^e siècle où nos "chères petites têtes blondes

étaient utilisées dans les mines pour pousser des chariots, en raison justement de leur petite taille adaptée à la faible hauteur des boyaux. On peut évoquer de nouveau ces images de villes couvertes en permanence d'un nuage de fumée, les murs noircis de suie, les "gueules noires" des mineurs. Cela n'est pas si loin dans le temps. Comment pourrait-on proposer un autre modèle de développement à ces habitants de pays lointains qui veulent obtenir les mêmes richesses que nous ? Qu'y peut-on si ils ne veulent pas ratifier le protocole de Kyoto et installer des filtres anti-pollution sur leurs usines ? l'avons-nous fait dès le départ ? En même temps, avons-nous écouté les vieux sorciers hindous ou africains venus nous chanter un autre monde ? ou les avons-nous congédiés comme des naïfs idiots ? Pourquoi les jeunes industriels chinois verraient-ils d'un autre oeil les spécialistes du développement européens ou américains dont ils ne comprennent pas bien la légitimité ? On peut aussi envisager ça comme une question de racisme, comme lié à la présence de mouvements racistes qui veulent ne plus accueillir d'ouvriers venus d'autres pays, pour des raisons toujours de peur qu'ils viennent "voler nos femmes" ou imposer leurs traditions, leurs normes sociales et religieuses, etc. On peut aussi adopter un point de vue analytique vis-à-vis de ce qu'il faut bien appeler un cynisme de la classe dominante : on ne peut plus duper les gens d'ici, ils sont trop éduqués désormais, donc on va délocaliser vers les pays pauvres à plus fort taux d'analphabétisation, reprendre un peu de luxe et de plaisir oisif en attendant le déluge... Maintenir, coûte que coûte, la position dominante.

La question de la lutte des classes est-elle moins aigüe dans le monde artisanal, sous l'ancien régime ? L'utopie égalitaire n'a jamais vraiment été réalisée nulle part sans doute. Les post-modernes sont peut-être plus proches de la vérité avec leur conception d'un monde indifférent, où peuvent coexister différents modes de vie, sans qu'ils soient mis en concurrence ou hiérarchisés. En priant pour que des écrans, des filtres nous empêchent de nous détruire les uns les autres. Le marché et l'entreprise, aussi bien que l'État ou la religion constituant des dispositifs communicationnels, des zones d'échange mais aussi des moyens de mise à distance. Alors on va revenir à la question du leurre. Là encore le leurre de l'un est peut-être le parement de l'autre, sans question de l'argent du beurre, c'est-à-dire, sans que l'intention de celui qui leurre soit de tirer profit de la duperie. Peut-être. On peut imaginer que celui qui dupe ait une visée éducative, ou qu'il cherche à amener

la victime à comprendre quelque chose ; on peut imaginer aussi qu'il cherche tout simplement à tenir à l'écart quelqu'un qui lui fait peur, dont il préfère se méfier. L'autre problème posé par l'industrie est l'automatisation, la systématisation et la perte d'attention et de sensibilité qu'ils induisent. Une machine ne joue jamais, elle interprète des codes et y répond, alors qu'un humain peut percevoir la subtile différence de l'humour ou de la mauvaise humeur passagère.

Exemple : une fausse attaque destinée à signifier une mauvaise humeur passagère et espérant rencontrer un sentiment humain de compassion peut être désarmée par un trait d'humour, mais un drone ou un milicien endoctriné y répondront de manière systématique par une attaque plus violente, pouvant entraîner dans une spirale infernale les différents protagonistes et menant jusqu'à une émeute de quartier qui se propage ensuite dans d'autres villes ... Peut-être l'ouvrier mécontent et le milicien endoctriné ont-ils le même chef ? qui n'a d'égards ni pour l'un ni pour l'autre et leur exige à tous deux des rendements et une dureté qui les pousse ainsi à ne plus respecter non plus les autres ? voire même à désirer se venger sur quelqu'un, le premier qui passe puisque, de toutes façons, ils n'ont plus même envie de se respecter eux-mêmes tant on leur a fait admettre qu'ils n'avaient pas de valeur et ne méritaient que le mépris d'être traités comme des chiens à qui on aboie des ordres et dénie toute velléité d'expression d'une sensibilité personnelle. À se demander si ce genre de chef souhaite que son personnel s'entretue pour pouvoir ensuite les découper en morceaux et les vendre comme organes et bouts de viande, sans oublier de toucher aussi sur les paris quant à l'issue du combat de coqs (ce ne sont que des animaux qui ne savent pas se contrôler..., dira-t-il pour se justifier). La haine comme moteur, ça peut aller jusque là, la mort étant, selon certains une industrie très rentable.

En même temps, l'industrie et l'instauration de la démocratie auraient eu pour but d'échapper à ce totalitarisme qui faisait que certains contrôlaient totalement l'existence des autres, de la naissance à la mort. Officiellement, mais dans les faits ? Ne croit-on pas parfois percevoir comme une tendance à la spécialisation qui voudraient que certains assurent l'encadrement et d'autres vivent et sont considérés par les puissants comme du bétail ? Malgré tous les contre-pouvoirs qui en fait ne permettent que de gagner un peu de temps ou quelques maigres libertés ? Personne ne veut vraiment l'égalité, tout le monde veut être le gagnant et légitimement

soumettre les autres, rien n'est fait pour la collectivité, mais toujours pour servir des intérêts particuliers. Ce n'est peut-être pas vrai et on peut prouver le contraire, mais quand même, malheureusement, on peut en douter. Ce ne sont pas les exemples qui manquent d'abus de biens sociaux ou de détournement des appareils d'État par des fonctionnaires censés pourtant servir le bien public, sans parler des entreprises. Reste le monde associatif, même si l'on peut aussi y dénombrer quelques exemples d'abus et de corruption, sans parler des problèmes de harcèlement moral ou sexuel omniprésents.

D'où l'idée nihiliste, qu'il vaut mieux accepter comme état normal l'insatisfaction garantie. Ne pas trop y croire. Ce qui n'implique pas forcément de renoncer à ses rêves, à ses idéaux, mais de les tamiser et de les cacher. En essayant de se battre pour les défendre ou simplement en prouver la valeur, on court le risque de se les faire piétiner et de les voir corrompus, détruits, déformés. En les cachant et en priant pour qu'ils se réalisent, on peut les raffiner et garder au moins un espoir, même ténu. Mais peut-être faudrait-il, désormais qu'un certain nombre de questions techniques sont résolues, s'appliquer à construire un mieux-être social, mais ce progrès-là est plus difficile, plus lent, plus souterrain et moins plannifiable. En ce sens, le passage à la société de consommation, puis de loisirs et enfin, dans un avenir que l'on nous promet proche et dont la bulle internet aurait été le signe annonciateur, société de la connaissance. Peut-être serait-il nécessaire de concevoir un système mixte, dans lequel l'ensemble des *travaux d'intérêt général* serait réparti équitablement entre tous les citoyens sans distinction d'origine ou de fortune, garantissant ainsi un revenu minimum universel et une réduction de l'injustice perçue, faire ces travaux n'étant plus le signe d'une faiblesse ou d'une punition. On peut imaginer qu'ainsi chacun serait libre de se consacrer à son développement économique, social, religieux, artistique, politique ou autre, sans avoir à s'inquiéter de sa survie.

a) l'industrie comme moyen de lutter contre la pénurie

Nous avons vu dans la partie précédente que les machines n'ont pas dès l'abord été conçues comme instruments visant à produire un mieux-être pour toute la population. Souvent, celles-ci avaient deux buts : montrer, pour l'ingénieur ou le savant un savoir-faire technique et émerveiller le souverain et sa cour. D'autres machines étaient conçues pour servir le prince dans son désir de conquête, dans sa soif de puissance. Dans un cas comme dans l'autre, ces machines n'ont pas pour but d'accroître la production de quelque bien que ce soit. Lewis Mumford explique bien ce passage d'une phase à une autre, même si l'on peut trouver étranges ses notions de phases "éotechnique" et "paléotechnique". Le passage de l'une à l'autre phase ne peut se décider, se définir nettement, il reste encore aujourd'hui même des traces, des survivances de ce qu'il nommerait une industrie "éotechnique", même si celle-ci ne subsiste que comme folklore. On peut citer des exemples comme les paludiers de Guérande, qui continuent de récolter le sel selon des méthodes ancestrales, sans avoir rien changé ni à leur instrument, ni à leurs méthodes, bien que leur produit soit diffusé à une échelle industrielle.

Parmi les facteurs qui ont décidé d'une renaissance, on ne peut négliger la fameuse peste noire qui ravagea l'Europe. S'en suivit un fort déclin économique et démographique, ainsi peut-être qu'un désir de constituer des sciences, une médecine, une diffusion du savoir et des techniques. Les famines n'étaient pas pour rien non plus, sans doute, dans la diffusion de cette maladie. Les révolutionnaires de 1789 voulaient du pain, ce qui prouve que le problème n'était toujours pas résolu. En fait, il faut attendre le RMI pour décider que, définitivement la misère absolue, la famine nécessaire sont abolies et que l'on vit une certaine prospérité. Auparavant, comment peut-on définir les conditions sociales ? Doit-on déduire que les seigneurs ne manquaient jamais de rien, même quand leur peuple criait misère ? Et qu'il en était ainsi parce qu'ils exerçaient un droit de vie ou de mort sur leurs sujets ? On peut dire que l'un des apports principaux de la révolution est d'avoir permis la liberté d'opinion, qu'auparavant il n'était pas permis d'exprimer un mécontentement sans encourir le bannissement ou la mort. Il faut peut-être alors admettre que c'est l'idée de

Louis XVI d'avoir demandé que soient rédigés les cahiers de doléances et d'avoir convoqué les états généraux⁶⁵.

Selon Siegfried Giedon, l'industrialisation de l'agriculture ne commença véritablement que vers la fin du XIX^e siècle, soit bien plus tard que d'autres secteurs de l'activité économique.⁶⁶ Comme nous le disions plus haut, l'industrialisation proprement dite est inséparable d'une pensée que l'on nomme "économie politique", c'est-à-dire, d'un dépassement de l'économie vivrière de village. Dans cette économie, quelle que soit la taille du village, on ne pensait qu'en terme de survie, et l'on ne voyait pas d'intérêt à produire plus que ce que nécessitait cette survie. Dans les termes d'une économie politique à l'échelle du pays, du continent ou de la planète (les trois apparaissent en même temps) il faut que chaque industrie maximise sa production pour générer un surplus qui soit échangeable sur le marché. C'est cela qui décide le passage à l'industrie, et la division du travail sur un nouveau mode. Il n'est plus question non plus d'avoir un rôle, une place dans l'économie symbolique qui confère ou attache un certain nombre de fonctions et de privilèges à chacun, mais de développer le modèle de l'individu multi-compétent ayant des possessions privées, un pouvoir d'achat, des droits civiques.

On ne peut nier non plus le rôle de l'armée dans le développement de l'industrie, mais sur le plan de la standardisation des produits⁶⁷. Mais aussi, pour ce qui est des

⁶⁵ Nous disions plus haut que "le peuple continue de se plaindre", pourtant, certains avaient prétendu avoir trouvé la solution parfaite à tous les problèmes en tranchant la tête de ce pauvre souverain.

⁶⁶ *La moissonneuse fut à la mécanisation de l'agriculture ce que le renvideur automatique ou mule-jenny avait été à celle du filage. Tous deux augmentèrent considérablement la production. Ils sont, chacun dans leur sphère, des modèles tardifs. La mule-jenny prit sa forme définitive vers 1830, la moissonneuse avec tous ses accessoires, vers 1880. Ces deux dates marquent l'intervalle qui sépare la mécanisation du filage et celle de l'agriculture. De ces deux machines, c'est la moissonneuse qui semble la plus importante car moissonner rapidement est une nécessité ; il faut le faire dès que le grain est mûr et le temps favorable. In La mécanisation au pouvoir, Siegfried Giedon contribution à l'histoire anonyme, op.cité, pp. 142-143. Sans cela, on ne peut non plus concevoir de grandes exploitations agricoles.*

⁶⁷ *Une armée de cent mille hommes – comme celle de Louis XIV – qui a besoin d'uniformes entraîne une grosse commande à l'industrie : en fait, ce fut la première demande à grande échelle pour un produit absolument standardisé. Le goût individuel, le jugement individuel, les besoins individuels, autres que les dimensions du corps, ne jouèrent aucun rôle dans cette nouvelle branche de la production. C'était là la condition d'une mécanisation complète. [...] Depuis le XVII^e siècle, l'armée était devenue le modèle non seulement de la production, mais de la consommation idéale dans le système machiniste in Lewis Mumford, Technique et Civilisation, op. cité, p. 90.*

méthodes, *Il est probable que la diffusion générale des habitudes militaires de pensée, au XVIIIème siècle, aida psychologiquement l'industrialisation. Considérée comme une caserne, l'usine semble tolérable et naturelle* ⁶⁸. Et nous pouvons aussi nous remémorer la position évoquée plus haut chez Oswald Spengler, selon qui la parole fut avant tout *commandement*, et surtout pas poésie ou expression de la pensée intime. Surtout, on peut y gagner quelque chose, à travailler comme une machine, sans faire attention à soi-même, avec en perspective, une satisfaction d'autant plus grande qu'elle est éloignée. C'est un peu ce qu'Horkeimer et Adorno (dans *la dialectique de la raison*) nomment la forme de la raison bourgeoise, cette idée qu'il faut renoncer aux satisfactions immédiates du corps, de l'instinct, se concentrer sur l'effort pour viser mieux, plus tard, plus loin. Freud non plus n'évoque pas vraiment autre chose dans *Le malaise dans la culture*, mais nous y reviendrons.

Produire une société d'abondance, où l'on pourrait disposer de tous les produits à n'importe quel moment, voilà ce qui semble être l'objectif de la bourgeoisie, ce qui la distingue et la fait se séparer de l'aristocratie, qui propose toujours de pratiquer l'ascétisme et de prier quand on n'a pas toujours ce qu'on veut (et qui surtout semble ne jamais manquer de rien, ce qui est injuste). Si l'on a vu plus haut que la conception et la construction de machines a été le fait des ingénieurs inspirés par la science, les mathématiques ; on voit ici que l'industrialisation n'a pas forcément été conçue et menée selon des idéaux sociaux de réaliser l'abondance, même si cela a pu servir de justification. On aurait commencé par industrialiser la production de nourriture, si cela avait été vraiment le but. Il faut plutôt imaginer que les industriels, orientés vers la construction de fortunes, d'empires, dans une lutte pour prouver la supériorité de la raison mathématique sur les valeurs morales de la noblesse cherchaient à développer ce qui pouvait être rentable, ce qui requerrait un changement d'échelle. Ce n'est qu'ensuite, lorsque leurs ouvriers commencèrent à se plaindre que les prix des aliments avaient tant augmenté qu'ils ne pouvaient qu'à peine se nourrir avec leur paye qu'ils ont été obligés de s'intéresser aussi à ce problème. Mais tant que le pouvoir royal était en place, c'est au seigneur qu'on se plaignait et les prix n'étaient pas libres, de même qu'il n'était pas question pour qui

⁶⁸ Lewis Mumford, *Technique et Civilisation*, op. cité, pp.82-83.

que ce soit de s'enrichir⁶⁹. Cette idée de lutter contre la pénurie semble une idée faite après coup, comme pour justifier ce développement éfreiné et ces hausses de productivité exigées des travailleurs. La véritable motivation des entrepreneurs était bien plus certainement la prise de pouvoir, la domination, le renversement de la morale aristocratique, et peut-être n'est-elle pas inséparable de la guerre de religion entre catholiques et protestants⁷⁰.

On commence à percevoir tout de même comment se constitue la ligne de partage entre l'ancien temps, l'ancien régime et le nouveau, comment la révolution française ne fut que l'évènement emblématique, la sanction de cette coupure entre deux ères. Et encore aujourd'hui, on peut voir cette différence entre des produits artisanaux, qui mettent en valeur une tradition, un terroir, un savoir-faire ancestral ; et des produits industriels qui, même s'ils peuvent être beaux, sont toujours les produits de la science, d'une haute technologie. Les uns sont faits non seulement dans le respect d'une tradition, mais pour maintenir celle-ci et les personnes qui y sont attachées, alors que les autres sont produits dans un but d'enrichissement, ce qui ne signifie pas forcément qu'ils soient dépourvus de toute qualité, mais qu'ils n'ont pas été conçus selon le même idéal social. Cet idéal social de la bourgeoisie, il peut paraître positif, d'un certain point de vue, plus démocratique ou égalitaire si l'on veut, dans le sens où l'idée de méthode d'enrichissement peut être étendue, utilisable par quiconque. On sent que la bourgeoisie a forgé cet idéal à force de vivre sous la contrainte et les limitations pesantes de l'aristocratie, comme un moyen de permettre à tous de s'émanciper et de "mieux vivre". Tout le problème est dans la définition du mieux vivre. On ne peut nier qu'il serait difficile aujourd'hui de proposer un retour au mode de vie de l'ancien régime, surtout à des personnes ayant l'habitude d'exercer un certain libre-arbitre. Cependant, on ne peut nier non plus une certaine insécurité,

⁶⁹ Toujours chez Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cité, p.99 : *S'enrichir pour sortir de sa classe, c'était une notion étrangère à l'idéologie féodale et corporative. Quand la vie était plus facile, les gens ne se lançaient pas dans des acquisitions abstraites, ils travaillaient moins. Et quand la nature les comblait, ils restaient souvent dans l'état idyllique des Polynésiens ou des Grecs d'Homère, consacrant à l'art, aux rites et au sexe le meilleur de leurs énergies.*

⁷⁰ Pour le lecteur intéressé, consulter Max Weber, surtout son ouvrage sur *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (Plon, 1964), notamment pp.248-249, où il explique ce que peut-être l'ascétisme protestant comme un être-dans-le-monde, opposé en cela à l'ascétisme catholique (enfermé dans le monastère) et qui vise à l'accumulation de richesse par un travail acharné et un refus de tout plaisir, tout en maintenant l'apparence de normalité (famille, maison) mais en considérant celle-ci comme une nécessité et non comme un but.

une certaine précarité qui s'est étendue à toute la société, qu'on peut caractériser comme une absence de valeurs sûres (aussi bien morales qu'affectives). Les marques commerciales tendent à essayer de pourvoir à ce besoin, en créant des "communautés", mais quelle est la solidité du lien ainsi tissé ? De même, avoir deux cent amis sur facebook ne garantit pas d'en avoir un seul sur lequel on puisse vraiment compter. Avoir les mêmes "goûts", y compris en matière d'objets culturels, est-ce suffisant pour fonder une communauté ? Ne faut-il pas aussi instaurer des rituels dans la consommation des produits pour ressentir à nouveau cette antique sensation de *communion* ? Mais en l'absence du produit, en parler ou en remacher le souvenir le fera-t-il réapparaître ?

b) le monde construit par l'industrie

L'habitude veut que l'on date les débuts de l'industrie à l'apparition de la machine à vapeur, aux premières usines métallurgiques, aux premières grandes filatures de coton. Nous avons vu qu'il est difficile de résumer l'apparition de l'industrie, d'une organisation industrielle à quelques installations, fussent-elles importantes et impressionnantes. Pour résumer, disons que ce qui caractérise l'âge industriel, c'est aussi bien les premières sociétés par actions (c'est en Italie qu'elles apparaissent, au XIV^e siècle⁷¹), que le passage de l'énergie naturelle (vent et eau) à l'utilisation du charbon⁷². Mais dans un premier temps, ces modifications ne vont pas affecter grandement l'organisation socio-économique. Le passage d'un système à un autre se traduit par la séparation entre deux ordres distincts dans la société, la bourgeoisie orientée vers la croissance et le monde rural, resté sur les modèles que l'on nommera désormais de l'ancien régime, sans doute avec un certain mépris. Le changement d'échelle des réseaux économiques, l'extension du pouvoir des marchands semble être le facteur principal du changement des modes d'organisation de la production, le déracinement tant physique que moral des populations est aussi un phénomène concomitant.

Ce qui est fondamental, dans le changement, ce n'est pas tant la taille des unités de production que le mode de vie qu'impliquent les usines, un mode de vie que l'on peut être tenté de qualifier d'inhumain⁷³. Mais là encore, on ne peut dire que ce

⁷¹ Sur ce point, de l'invention de la société par carats, voir : *Les hommes d'affaires Italiens du Moyen-Âge*, Yves Renouard, Armand Colin, 1968.

⁷² Lewis Mumford, *Technique et Civilisation* op. cité : *comme la société devenait plus étroitement coordonnée dans le temps, les interruptions dues au vent et à l'eau étaient un grave défaut.[...] Comme les distances et les contrats d'affaires mettaient l'accent sur le facteur temps, une forme d'énergie plus régulière devenait une nécessité financière. Les retards et les arrêts étaient coûteux* (p.134) et *Le charbon, qui pouvait être extrait longtemps à l'avance, et qui pouvait être entreposé, mit presque l'industrie à l'abri des variations saisonnières et des caprices du vent.* (p.146)

⁷³ *Désormais il fallait exécuter le travail dans une usine, à une allure réglée par un outillage infatigable et inanimé, et être là comme membre d'une vaste équipe tenue de commencer, de s'interrompre, de s'arrêter à l'unisson – tout cela sous l'oeil vigilant de contremaîtres qui poussaient à l'assiduité par des moyens de contrainte morale, pécuniaire, et parfois même physique. L'usine était une prison d'un nouveau genre, l'horloge était une nouvelle espèce de géôlier.* In *L'Europe Technicienne- révolution technique et libre essor industriel en Europe*

changement se soit fait du jour au lendemain à une date précise. Selon l'auteur que nous venons de citer en note, ce changement d'échelle n'est pas tant le fait des producteurs que celui des marchands, car *l'artisan local n'était aucunement en position de connaître et d'exploiter les besoins de clients éloignés*⁷⁴. Et ce sont aussi les marchands qui, désireux de commercer avec des peuples éloignés vont influencer l'orientation de la production vers la quantité, arguant du fait que les populations des pays lointains étaient moins regardants, voire qu'ils étaient moins intéressés par une finition soignée et luxueuse. Tout ceci va permettre aux marchands d'instaurer leurs normes et de prendre le contrôle des producteurs, en leur fournissant matières premières et outils, puis en leur consentant des prêts pour investir dans le développement d'usines⁷⁵. Il n'est pas difficile de comprendre que c'est ainsi que se généralise la pression, des marchands sur les producteurs à ceux-ci sur les ouvriers, tout ceci en évoquant des clients lointains, invisibles. Il est vrai qu'il est plus facile de concevoir une production de qualité médiocre si l'on imagine ne jamais rencontrer les clients que si c'est pour un voisin, et ceci est essentiel pour faire renoncer les producteurs à "l'orgueil du métier" ou du travail bien fait. On peut admettre que l'usine ne soit rentable que si elle tourne à plein régime, surtout on peut admettre que la machine fournissant l'énergie ne peut se justifier que pour une telle utilisation. Mais on peut aussi douter que tout ceci ne soit qu'un prétexte destiné à masquer la volonté de puissance personnelle des entrepreneurs qui achètent volontairement une machine trop grosse et en font ensuite peser le poids sur les épaules des ouvriers. On ne nie pas qu'ils en souffrent aussi, mais c'est leur décision plus que celle des ouvriers, même si ceux-ci veulent travailler.

Des ingénieurs, le pouvoir est passé aux mains des marchands et des banquiers. C'est cela surtout qui fait que l'on peut parler de révolution. Dans un premier temps,

Occidentale de 1750 à nos jours- David S. Landes, Gallimard-nrf, bibliothèque des histoires, 1975. Traduit de l'anglais par Louis Évrard – Cambridge university Press, Londres, 1969, p.65.

⁷⁴ David S. Landes, *L'europe technicienne*, op. cité, p.66.

⁷⁵ *Cet empressement à lâcher les vieilles méthodes pour les nouvelles, à placer le profit au-dessus de l'orgueil du métier, et même des apparences de cet orgueil, ne va pas sans une certaine séparation du producteur et de la production, sans une orientation vers le marché plutôt que vers l'atelier. Dans une certaine mesure, cet empressement traduisait la domination que de bonne heure les marchands exercèrent sur l'industrie britannique, et la condition d'un artisan rural réduit à n'être qu'un employé du marchand manufacturier.* David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, op. cité, p. 80.

des machines sont conçues par des ingénieurs, parfois pour un usage productif, mais sans bouleverser l'ordre social. Si celui-ci change, c'est sous l'impulsion d'un désir de profits croissants. L'État est dépassé et va développer un protectionnisme, tenter de freiner ce développement plutôt que de le favoriser, sauf en Angleterre. *L'État des XVII^e et XVIII^e siècles [...] s'affectionnait vivement pour les produits les moins indiqués, pour les objets de luxe, comme ces tapisseries des Gobelins et ces figurines de Dresde qui coûtaient tant de travail ; il favorisait le monopole, alors que rien ne pouvait être si pernicieux pour le devenir lointain de l'industrie*⁷⁶. C'est aussi ainsi que va se constituer un nouvel ordre mondial, basé sur un rapport de forces différent, où l'Angleterre, forte de son avancée technologique et surtout de son empire d'outre-mer, va devenir la puissance dominante du XIX^e siècle. Ce qui fait la différence, c'est aussi la capitalisation, la quantité d'argent disponible⁷⁷, sans laquelle il est difficile de fonder ou de développer de grandes entreprises. C'est peut-être dans ce domaine que le terme de révolution est le plus approprié, plus que pour l'industrie proprement dite où les changements semblent s'être produits plus lentement. Vers le milieu du XIX^e siècle, la forme de la société financière collective se répandit dans toute l'Europe et permit aux entrepreneurs de trouver les partenaires qui leur manquaient⁷⁸ et il nous faut souligner que c'est d'abord pour de telles opérations que le développement de la presse à grand tirage va être financé.

⁷⁶ David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, op. cité, p. 191.

⁷⁷ *L'Angleterre montra la voie. Elle "vulgarisa" de bonne heure le marché de l'argent, et ce fut[...] la source d'une grande vigueur économique [...] Si l'on excepte certains efforts précoces, qui en général n'aboutirent pas, la diffusion de ces principes vers le continent date des années 1850. [...] Ainsi le continent se rapprochait de la mobilité du capital que l'Angleterre avait atteinte un demi-siècle plus tôt.* In David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, op. cité, pp. 284-285.

⁷⁸ *c'est seulement dans les années 1850 que la société financière collective trouva prise – d'abord en France [...] puis en Allemagne, en Autriche, en Italie et en Hollande [...] c'est alors seulement que les conditions politiques et économiques se trouvèrent réunies pour constituer et lancer des sociétés sans difficultés [...] La principale vertu des banques d'investissement réside dans leur grande capacité de canaliser la richesse vers l'industrie. Plus grandes et plus riches que les établissements privés traditionnels, elles ont été, comme les banques commerciales par actions, une force active d'"élargissement" et d'"approfondissement" du marché financier. Elles cherchèrent la plus vaste clientèle possible pour leurs initiatives, leur faisant de la réclame[...]. Alors que les banques marchandes privées d'autrefois considéraient le crédit industriel comme une opération risquée, incompatible avec le caractère de leurs ressources, alors que même les banques commerciales par actions, pourtant plus universelles, n'y voyaient au mieux qu'une activité accessoire, les compagnies financières en firent leur raison d'être.* In David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, op. cité, pp.286-287.

C'est là sans doute la vraie raison du développement d'unités de productions toujours plus grandes, beaucoup plus que la nécessité induite par la machine. (On trouve, entre autres prétextes, l'idée qu'il ne serait pas rentable d'éteindre les fourneaux pour les rallumer, ce qui nécessiterait un roulement vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ou aussi l'idée que les machines ne puissent être rentables qu'à partir d'une certaine quantité de production annuelle, mais nous développerons plus loin ce problème des conditions imposées aux ouvriers).

Il n'est pas inutile d'essayer de comprendre ce qui fit l'avance de l'Angleterre, puisque l'on sait que c'est ce déséquilibre qui va poser problème à partir de 1850 environ, aussi bien aux Allemands qu'aux Français, et les inciter à développer des stratégies pour contrer les Anglais. Bien sûr, ce changement dans les institutions financières, cette libération des capitaux ne permet pas seulement un accroissement de la taille des entreprises, mais rend possible aussi l'apparition de nouvelles formes d'entreprises, *et à partir des années 1860, nombreuses furent les affaires privées, surtout dans les industries où le capital était le facteur dominant comme la métallurgie, qui se convertirent à l'anonymat*⁷⁹. Bien sûr, l'accroissement de la taille des exploitations industrielles n'est pas sans conséquences sociales. L'ancien régime a disparu, le système féodal, dans lequel les gens étaient attachés, pour ainsi dire, de la naissance à la mort au même lieu n'est plus. *Le résultat net, ce fut une fusion et un rassemblement de l'activité industrielle dans quelques coins privilégiés, et une désindustrialisation de la campagne qui réamorça le pompage séculaire de la population rurale par les centres urbains*⁸⁰. De là, de ce mouvement sont nées les grandes régions industrielles qui furent déclarées zones sinistrées à la fin du XX^e siècle, lorsque cessèrent les industries lourdes qui les avaient fait prospérer. Mais on peut considérer aussi que, d'un point de vue moral, cela favorisa l'installation d'un peuple sans valeurs, sans attachements, sans croyances, n'étant considérés que comme de la force de travail, anonymes et n'existant que par leur fonction, leurs éventuelles qualifications. Les villes n'étaient plus la scène de théâtre de l'aristocratie

⁷⁹ David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, pp.306-307. Et il ajoute que si *certaines de ces réorganisations traduisaient les problèmes biologiques inhérents à la propriété individuelle ou à l'association familiale – mort, maladie, répugnance des héritiers à reprendre l'affaire ; certaines autres étaient inspirées par le désir, qui parfois ne se justifiait que trop, de s'abriter sous la responsabilité limitée ; mais dans la plupart des cas, elles répondaient aux besoins d'une production qui exigeait des capitaux en augmentation.*

⁸⁰ David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, p.312.

et du clergé, mais des centres de production et de consommation débridés puisqu'anonymes⁸¹. C'est peut-être sous cet angle que l'on peut mieux entendre ce que certains critiquent comme "mode de vie des parvenus", la dépense ostentatoire de la bourgeoisie fraîchement enrichie n'ayant pas le même raffinement, et surtout pas la même portée éducative que la mise en scène de la vie telle qu'elle était pratiquée par l'aristocratie. Ou telle qu'elle aurait dû, en droit, être pratiquée.

⁸¹ Lewis Mumford, dans *La cité dans l'histoire* (Seuil, 1964), nous éclaire un peu sur ce problème, qui sera repris par MacLuhan avec sa notion de *village global*. Si dans l'économie de village, chacun à un rôle, dans la cité moyen-âgeuse, tous ont une fonction et une identité, mais que faut-il penser de la nouvelle ville, anonyme, chariant son flot de travailleurs sans nom, sans visages ? : *Les grandes foules urbaines qui regardent et applaudissent étaient nécessaires afin que les rois poursuivent l'accomplissement de leurs hauts faits. Les figurants divers du rituel villageois allaient faire place ainsi au chœur passif des citoyens qui regarde et commente le drame de la cité. Dans le village ancien, tous les spectateurs participaient à l'action, tantôt agissant, tantôt commentant, ces deux rôles étant interchangeable. Mais dans la cité, la distinction s'était faite entre ceux qui jouaient leur rôle et ceux qui se contentaient de suivre des yeux les protagonistes.* (p.94)

c) le statut des travailleurs de l'industrie

Nous avons dit que la date de 1850 était arbitraire, simple point de repère, mais le changement s'est en fait étalé sur deux siècles au moins. Les changements ne concernent pas que la technique, mais impliquent une organisation différente, celle-ci induit un changement des modes de vie, une modification de la forme des rapports de pouvoir. On commence à mieux percevoir ce qui a changé, vers 1800 en Angleterre et cinquante ans plus tard sur le continent. C'est comme si l'on avait jusqu'alors cultivé la technique comme un art, la construction de machines comme un agréable passe-temps et puis, du jour au lendemain, la machine serait devenue instrument de guerre civile. Pourquoi justement après la révolution française ? Comme si il avait fallu d'un seul coup enrôler le peuple qui avait manifesté sa joie de déployer une agressivité sans bornes dans un système qui soit violent, carcéral, sombre, avec du feu, des bruits horribles, un encadrement tyrannique, mais cachés par les idéaux de liberté individuelle, chacun fait ce qu'il veut du moment qu'il a les moyens de payer. Liberté : tout le monde peut s'élever ; égalité : les méthodes de la réussite sont disponibles pour tous ; fraternité : nous souffrons tous.

Quel était cet ancien système artisanal ? Comment fonctionnaient les anciens ateliers ? Chez les peintres, le maître avait souvent un ou plusieurs apprentis. Le maître avait à charge de trouver des commandes et de réaliser le "design" de la toile ou de la fresque. Il confiait ensuite à ses élèves le soin de réaliser les parties les plus élémentaires telles que les paysages du fond, éventuellement les draperies, mais celui-ci se réservait la réalisation des visages, des mains, de tout ce qui fait vraiment sens, de tout ce qui constitue la partie vraiment signifiante (émotionnellement comme moralement). On peut imaginer qu'il en était à peu près de même dans tout le système artisanal, où l'essentiel n'était pas tant le productivisme, mais la constitution d'une société humaine, d'un partage aussi bien des savoir-faire que des savoir-vivre. Il ne s'agit pas non plus de faire une peinture idyllique, et l'accession à la maîtrise n'était ni évident ni aisé, les ouvriers pouvaient avoir l'impression d'être maintenus sous une chappe par l'ensemble des maîtres. On peut voir dans le système des porions une étape intermédiaire vers l'industrie, *par lequel la direction sous-traitait des travaux à des maîtres artisans, qui engageaient leurs aides et les payaient au*

temps passé ⁸². À l'aide de ce système un entrepreneur peut organiser de plus grosses affaires sans avoir à supporter ni le coût de l'ensemble de l'outil de production ni la formation et le recrutement des ouvriers, il est avant tout un organisateur qui trouve des contrats et coordonne des artisans. C'est le même système qui est à l'oeuvre, pour une part, dans l'industrie textile, lorsque celle-ci fonctionne encore avec des agriculteurs qui utilisent, à domicile, une machine à filer et produisent ainsi un complément de revenus⁸³. Dans ce cadre, les ouvriers étaient le plus souvent spécialisés et détenteurs d'un savoir-faire, d'une "patte", d'une méthode bien à eux qui pouvait les faire se sentir fiers de leur travail⁸⁴. Il semble que tous ces éléments convergent à faire naître chez l'entrepreneur le désir d'une plus grande maîtrise de son outil, comme des coûts, et c'est pour cela sans doute que va émerger la forme de division du travail que l'on nomme habituellement taylorisme, dans lequel les ouvriers sont réduits à n'être que des petites mains, soumis à des cadences, interchangeableables. On va ainsi décomposer le travail en une multitude de

⁸² David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, p. 433. Et il développe les raisons du déclin de ce système à partir du milieu du XIX^e siècle : *Ce système était généralement coûteux, mais ses inconvénients les plus graves étaient dans ses vilaines conséquences pour la discipline et la morale : l'interposition de l'entrepreneur entre l'employeur et l'ouvrier rendait difficile un commandement efficace ; et la concurrence à laquelle on se livrait autour de ces contrats donnait lieu au même genre d'extorsions sur les salaires qui avaient si souvent accompagné le système de l'industrie à domicile. Malgré tout, le système porion était quasiment indispensable dans des industries comme la construction navale, où il mettait la direction en mesure de calculer d'avance les coûts de travaux compliqués. [...] À partir des années 1890, la comptabilité des coûts fournit la réponse. Le bureau commençait, mais commençait seulement, à dominer l'atelier.*

⁸³ David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, p.167-168 : *l'industrie à domicile se révéla plus vivace qu'on eût pu le croire. Elle s'éternisa déraisonnablement dans les métiers où l'avantage technique des machines était encore faible (comme dans le tissage) et où l'artisan pouvait bâtir chez soi un appareil mécanique rudimentaire (comme dans la clouterie et autre légers travaux du métal).* Et aussi, p.173 : *Dans l'industrie à domicile, l'entrepreneur était avant tout un vendeur, un négociant en marchandises produites par d'autres .*

⁸⁴ David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, pp.420-421 : *Les industries d'assemblage étaient la citadelle des artisans qualifiés, car dans la période qui précéda l'apparition des calibres et des machines-outils automatiques, seule une main exercée pouvait fabriquer des éléments d'une précision acceptable, ou les ajuster les uns aux autres. Ces hommes étaient l'aristocratie du travail. Maîtres de leur technique, capables d'entretenir leurs outils aussi bien que de s'en servir, ils considéraient leur outillage comme leur propriété, même quand il appartenait à la firme. À leur travail, on peut dire qu'ils étaient autonomes. Pour la plupart, ils payaient leurs propres aides, et ils étaient nombreux à jouer un rôle de sous-traitant au sein même de la maison, négociant avec la direction les prix de chaque tâche, engageant les hommes nécessaires, et organisant le travail comme il leur plaisait, comme il leur convenait. Les meilleurs d'entre eux "faisaient" les maisons pour lesquelles ils travaillaient.*

petites actions qui, à l'aide de la machine calibrée, vont rendre invisibles les petites variations que pourraient occasionner le "facteur humain". On rend aussi caduc le désir de l'ouvrier d'être fier de son travail, il peut seulement être fier de travailler pour cette entreprise, et ainsi faire la promotion de la firme plutôt que la sienne. De même, cette forme d'entreprise va générer une autre forme de rapports humains sur le lieu du travail, certains étant désormais payés pour tyranniser les autres : les contre-maîtres, qui n'ont d'autre fonction que de chercher toujours une faille, un défaut, une faiblesse et sans cesse doivent justifier leur salaire en trouvant des défauts et en sanctionnant les ouvriers responsables. En aucun cas la variation engendrée par chaque être humain ne peut être considérée comme expression d'un style, d'une personnalité, mais doit être rejetée systématiquement comme faute, comme manquement et éventuellement sanctionnée. C'est ainsi que l'on fait des hommes des robots servant la machine ; ils sont ensuite prêts pour accepter comme satisfactions des produits eux aussi standardisés et, allons plus loin, puisqu'ils ne sont que des petites mains, les femmes peuvent n'être que des poupées (pour ophémiser) elles aussi soumises à l'exigence fonctionnelle⁸⁵.

Encore une fois, on pourrait comprendre et admettre tout cela, s'il s'agissait de permettre à chacun de produire en quatre ou cinq ans ce qui lui aurait pris toute sa vie autrement et d'être ensuite un homme libre, dégagé de toute dette sociale, mais on sent que ce n'est pas vraiment ce qui s'est passé jusque là, et que plutôt cela a été un moyen pour quelques uns de ne rien faire du tout et de se livrer des combats esthétiques tout en faisant trimer toute leur vie un peuple entier en privant celui-ci de toute satisfaction, même la plus simple joie de bien faire son métier. Ce modèle social induit peut-être que les femmes conçoivent ainsi les rapports sensuels comme une corvée dont elles vont aussi vouloir se débarrasser en quelques années de service pour ensuite être libérées et dégagée de toute contrainte de cette sorte. On aurait mieux aimé qu'elles voient la sensualité comme une joie, un plaisir partagé que comme une corvée. Il peut sembler que tout cela contribue à créer un environnement défavorable à toute forme d'amour romantique.

⁸⁵ Le cubisme serait un style qui présenterait, rendrait visible cette fragmentation de l'expérience, et ce n'est pas un hasard si le premier tableau cubiste est "*les demoiselles d'Avignon*", représentant des prostituées au visage masqué, au corps découpé en plans de matière brute.

d) l'insatisfaction garantie comme seule réalité possible

On a souvent parlé d'un certain débat philosophique, en sciences de l'information et de la communication entre deux visions du monde postulant que le monde est soit un construit, soit un donné. Dans le cas où c'est un construit, l'industrie prend tout son sens comme évolution, comme accroissement du pouvoir de l'homme sur le monde. Dans le cas où c'est un donné qu'il faut soigner et entretenir, l'industrie peut sembler être un facteur accélérant et aggravant la destruction. On en va pas s'étendre sur les moyens, sur une adoration de la technologie pour elle-même qui serait en quelque sorte le piège dans lequel on a enfermé certains ingénieurs pour en tirer le meilleur parti, même si l'on peut avoir l'impression qu'ils sont les mieux servis dans cette histoire de l'industrie. On ne va pas chercher à savoir si les dirigeants des entreprises sont vraiment heureux, vu qu'ils sont obligés au moins de le prétendre pour assurer la promotion et le développement de leur commerce. On ne va pas vraiment être en mesure de savoir si les ouvriers sont mieux traités que les journaliers d'avant la révolution, ou les serfs attachés à un domaine. On peut parfois avoir l'impression que le bonheur n'est qu'un idéal, pas quelque chose qu'on peut atteindre. Cependant, on peut déplorer le manque d'intérêt pour la valeur des humains en eux-mêmes comme une dégradation de l'homme à ses propres yeux, qui ne se voit plus que comme une machine. Si, pour Lewis Mumford, *La doctrine de Kant, que tout être humain soit traité comme une fin et non comme un moyen, fut formulée au moment précis où l'industrie mécanique avait commencé à traiter l'ouvrier uniquement comme un moyen de production mécanique à meilleur marché. Les êtres humains [étant] traités avec la même brutalité que le paysage. La main-d'oeuvre [étant] une ressource à exploiter, à miner, à épuiser et finalement à rejeter. La responsabilité envers la vie et la santé du travailleur finiss[ant] avec le paiement de la journée de travail*⁸⁶, c'est peut-être que l'on ne s'intéresse plus à ce que l'on pourrait nommer génériquement le salut de notre âme.

Il est vain de prétendre que tout cela n'est pas lié. Le salut de l'âme, on peut bien s'en moquer comme d'une notion dépassée, rejeter tout cela comme illusoire, comme participant d'une idéologie qui visait à enfermer les êtres sous la chappe de plomb du clergé et de l'aristocratie. Il est possible aussi que ceux qui composaient

⁸⁶ Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, op. cité, p.159.

ces deux castes furent soulagés en quelque sorte de n'avoir plus qu'à s'occuper de maintenir les corps en état de fonctionner et de n'avoir plus à se préoccuper du salut de l'âme des autres, ceux-ci préférant définitivement être libres. En réponse à cela, on pourrait tout aussi bien mentionner Saint-Augustin, qui dans *la cité de Dieu*, constatait : "la plupart du temps, les hommes ne font le bien que pour pouvoir faire de nouveau le mal". C'est peut-être ainsi qu'on peut définir cette fameuse liberté tant demandée, la liberté de choisir comment l'on veut dépenser le crédit acquis par quelque action socialement utile. Aussi comme possibilité de faire quelque chose qui paraîtra pour certains le mal absolu mais que l'on ressent comme une nécessité absolue, et que l'on est prêt à payer. Tout cela pour définir un monde ouvert, où tout est possible, mais sous certaines conditions (toujours ce problème de méthode) par opposition au monde fermé, verrouillé de l'aristocratie. Ce qui est une autre forme de résoudre cette contradiction entre monde donné/monde construit (et en construction, dans un état *d'inachèvement définitif* pour paraphraser Duchamp).

Pourquoi garantir l'insatisfaction, alors, si tout est possible ? Sans doute, tout est possible, mais ce problème des conditions d'accès, n'est-ce pas un moyen de nous convertir en chemin pour finalement nous détourner vers d'autres buts ? Nous revenons à la machine comme ruse, comme piège, et à son utilisation par les maîtres, ou les alchimistes comme moyens de changer le plomb que nous avons dans le crâne en or. C'est par les détours sur le chemin que nous chargeons notre mémoire d'histoires, de souvenirs, alors que si nous avons obtenu satisfaction tout de suite, notre vie se serait peut-être réduite à peu de chose. Pourquoi se plaindre qu'il n'y ait pas vraiment de solution finale ? ni de réponse définitive ? Il est plus intéressant de continuer à jouer que de gagner, du moins si l'on admet qu'il peut y avoir un certain plaisir à jouer, pas si chaque acte, chaque geste est une peine, une souffrance, un travail. Peut-être il n'y a rien et tout n'est que jeu de la conscience.

Nous avons cité plus haut Baudelaire dans la partie sur la machine, mais le fragment de texte cité plus haut se rapporte assez bien à cette partie-ci, puisqu'on peut y lire une injonction envers les artistes d'aider leurs concitoyens à trouver beau le monde qui les entoure, même si celui-ci peut sembler de prime abord sale, pollué, surchargé. Il faut montrer en quoi sont belles ces cheminées, ces fumées, ce bruit et cette fureur qui s'est emparée de la vieille ville. Il est vrai aussi que, ce faisant, ces artistes pourraient être accusés d'enjoliver la réalité parce qu'ils sont au service des

puissants de ce monde. Mais encore une fois, comment faire pour que la peinture et l'art n'intéresse pas seulement les puissants et les riches mais aussi les classes plus populaires ? Et n'est-ce pas aussi une exigence de réalisme et d'objectivité qui fait dire à Baudelaire que le peintre doit être le témoin de son temps ? S'il l'on vit une époque où les hommes consentent à des sacrifices pour faire tourner à plein régime cette machine qui crache du feu, des fumées, et engendre ce rythme haché, syncopé, rapide, c'est que c'est là leur nouvelle divinité, ou la nouvelle manière qu'ils ont de se sentir proche des Dieux. De là à y voir une retombée du mythe de Prométhée volant le feu aux dieux ... Il serait injuste de ne pas rappeler que ce sont les conditions industrielles, la presse, l'école publique qui rendirent accessibles au plus grand nombre les produits de l'art. Notamment au travers de ces fameux salons de peinture dont Baudelaire fut le commentateur, mais aussi en créant des musées qui permirent que les chefs d'oeuvre de l'art ne soient plus enfermés dans les salons des possédants mais accessibles à tous. Il serait injuste aussi de ne pas considérer l'imprimerie comme un produit de l'industrie, autre moyen par lequel le savoir devint accessible à un plus grand nombre, ouvrant en quelque sorte l'élitisme au lieu de couper définitivement le monde en deux classes. Sans parler du fameux livre de poche, invention plus tardive, certes mais plus populariste encore. Faut-il aussi considérer le pop art comme un hommage à l'art du peuple, la beauté de la boîte de Campbell's soup résidant peut-être plus dans la mise à disposition d'un repas tout fait pour un prix dérisoire que dans la plasticité de l'emballage ?

B Le design

Nous allons tout d'abord nous attacher ici à délimiter les contours de la notion telle qu'elle est usitée dans le langage courant, les médias ou même certains sociologues ou critiques d'art. Ceci dans le but, comme nous l'avons fait pour l'industrie et allons le faire ensuite pour l'art de dégager structures ou des façons de voir qui polarisent le champ. D'une manière qui peut parfois sembler étrange, des opinions semblant émaner de quelque discussion spontannée apparaissent sans être proprement signalés, ces opinions brutes sont en quelque sorte les points de départ, le constat d'un état de la considération envers la chose dont nous parlons. L'un des buts de ce travail de recherche est de produire une clarté progressivement en considérant un ensemble de points de vue et en tentant de surmonter des confusions ou des apriori servant de fondements à des jugements qui semblent structurer et fausser certaines relations instituées ; un autre est de remonter aux origines de la notion de design. Origines floues. Certains diront que le design apparaît au bauhaus, d'autres avec Raymond Loewy, ce qui nous emmène vers 1920 ; d'autres argueront de l'apparition du *journal of Design* de Cole en 1850, d'autres encore pointeront l'insistance de Léonard de Vinci sur la notion de *disegno*. Ici, nous allons étudier le phénomène *design* dans le cadre de la société industrielle, mais nous reviendrons plus tard sur un concept *pur* du design.

Il faut distinguer le concept comme capacité de l'esprit humain de son utilisation médiatique pour attirer l'attention sur l'esthétique des objets de l'industrie, l'idée de répandre la beauté sur tous les objets, sans vraiment considérer non plus l'idée que cette esthétisation puisse être distinctive d'une appartenance à l'élite. Mais il est vrai qu'alors, jusque dans les années 1950, le design comme souci esthétique intégré à la conception de l'objet était réservé à une frange assez mince de la production industrielle que l'on pourrait même considérer comme un artisanat de luxe. Puis, peu à peu le design s'est étendu, l'esthétisation du monde industriel atteignant même les outils. D'abord, ces outils peuplent notre quotidien, qu'on s'en serve ou non. S'ils sont laids, on en subit la présence, s'ils sont bruyants et crachent de la fumée, on le subit aussi, qu'on les utilise ou non. Vouloir que ces objets soient beaux ne change

rien à la pollution qu'ils génèrent – ce n'est pas si sûr. Il semble qu'une grande part de la pollution émane des utilisateurs jaloux et mécontents qui maltraitent les leurs parce qu'ils les trouvent moches et qu'ils estiment que cela ne mérite ni soin ni attention. Ainsi, ils aggravent leur problème, mais on n'y peut rien.

On ne peut pas miser sur une éducation des goûts du public, c'est trop risqué. D'abord on risque d'y perdre son goût à soi, ensuite on risque de passer pour un fasciste. Pas de solution à tous ces problèmes. On peut essayer d'embellir tous les objets, en faisant le pari que si tout est beau, même les objets les plus modestes, tout le monde aura envie de prendre soin du monde. C'est peut-être ça l'idéal du designer. Mais ce n'est pas gagné, sachant que la beauté produit aussi une soif de destruction par jalousie. Sans compter un autre problème : celui posé par la personne qui veut acquérir ces objets devenus symboles de richesse pour masquer une barbarie interne derrière un parement. Encore ce même problème, mais mettons des mots sur les malaises. Imaginons un homme qui aurait du mal à trouver une femme, et qui voudrait se donner toutes les chances d'être séduisant ; cet homme va vouloir s'équiper d'objets de luxe qui prouvent son raffinement ; cela ne prouve en rien qu'il soit raffiné sur tous les plans. On peut être un orfèvre très délicat et traiter tout de même les personnes de son entourage comme des moins que rien. C'est le problème du détournement des symboles.

Le design ferait de tous les objets des symboles, en leur conférant non seulement une belle apparence, mais aussi un contenu symbolique, une valeur spirituelle. Cela ne veut pas dire qu'on en fait des objets culturels, ni que l'on adore les objets comme d'innombrables veaux d'or. Cela l'induit quand même, vu de l'extérieur. Il est évident que celui qui a passé de nombreuses années à définir des préférences et des paramètres personnalisés pour obtenir d'un objet qu'il soit idéalement conforme à ce qu'il voulait, celui-là aura du mal à partager l'objet avec quelqu'un qui ne lui semblera pas avoir la même attention, le même soin, la même prévenance envers l'objet et risquerait de le dérègler, de l'abimer et de rendre vain tout ce travail. Bien sûr, c'est un tort de présupposer chez autrui une volonté de destruction, mais on peut aussi comprendre qu'il est vain d'essayer de forcer celui qui a déjà des tendances paranoïaques, ça ne va pas l'arranger. Imaginons quelqu'un qui passe des années à construire un jardin, taillant les rosiers avec amour, parlant à ses arbres, roulant la pelouse et qui voit débarquer un jour son voisin avec le motoculteur ou la

débroussailleuse pour tout raser parce qu'il trouve gênant l'ombre de tel arbre... Il est évident que ça va poser problème. Comme si vous débarquiez dans un bel intérieur aux beaux parquets cirés avec des chaussures pleines de ciment frais, ou que vous vous mouchiez dans les rideaux faits en un seul exemplaire par un artiste japonais mort depuis⁸⁷.

Le design peut effectivement amener les possesseurs d'objets à sacraliser un peu trop les objets, quitte à être du coup moins attentifs à la sensibilité des personnes qui les entourent. Mais aussi, il faut bien admettre qu'on ne peut pas changer les personnes, même s'ils nous énervent ou nous déplaisent, mais on peut changer les objets. Le design n'est peut-être qu'une compensation, une manifestation de la volonté de puissance rabattue sur les objets inanimés. On peut se moquer de cet attachement à du matériel, mais si on détruit le petit monde d'objets de ceux qui se raccrochent à ça, on peut aussi d'une certaine manière leur briser le coeur, et ce n'est pas souhaitable. Celui qui s'entoure d'un monde esthétique, d'un monde orienté selon une vision esthétique, celui-là me semble plutôt manifester un désir d'être respecté, et il semble légitime qu'il prenne comme irrespect et rejette celui qui, en entrant n'y prendrait pas garde. Alors si quelqu'un se moque de cette prétention vaniteuse à vouloir construire un monde esthétique, comment peut-il espérer autre chose qu'un retour de mépris ?

Il peut y avoir des incompatibilités entre différentes formes d'esthétiques. Il peut y avoir des similitudes, sur certains points, mais qui ne rendent pas nécessaire la fusion des personnes en une même entité, chacun ayant quand même des particularismes et des oppositions fortes sur certains points pouvant néanmoins se faire jour, même si, sur un point précis, on parvient à l'accord parfait. Le problème du respect est central. Il faut bien que nous accordions le même respect à l'autre que celui que l'on veut qu'il nous accorde. Et cela implique de le laisser libre de définir son esthétique, ses valeurs, même si elles sont opposées aux nôtres. On finit par dessiner ainsi un modèle où chacun est chez soi, comme enfermé dans une bulle bien conforme à ses souhaits. Alors, il est difficile de concevoir un espace commun, ou il devient nécessaire de concevoir des articulations complexes entre cet espace

⁸⁷ Si l'artiste ou l'artisan est encore vivant, ce n'est pas un problème. C'est l'une des raisons du "droit de repentir", et le peintre Alechinsky narre ainsi dans *plans sur la comète* (ed. L'échoppe) les mésaventures de certains tableaux sur lesquels ont été faites des tâches.

privé préservé et un monde extérieur ou d'autres personnes elles-aussi isolées. On peut trouver certaines visions d'un monde ainsi constitué dans la science-fiction, où l'espace public devient inexistant, zone de non-droit, sauf quelques couloirs aménagés et sécurisés pour les besoins de la circulation des biens par des entreprises. Un pouvoir totalitaire appuyé sur l'armée et la police y est souvent nécessaire, souvent en lutte avec des réseaux maffieux pour le contrôle de l'extérieur mais aussi de l'intérieur des cellules.

La dialectique espace public / espace privé ne se résume pas à espace dangereux / espace contrôlé. On le voit bien notamment avec les problèmes domestiques que peuvent apporter les amis ou les services publics que l'on utilise chez soi, la télé, la nourriture que l'on consomme à la maison, même l'époux ou l'épouse sont de l'externalité avec qui on partage une intimité et un danger potentiel. Si l'on est marié et fidèle, et que notre partenaire fréquente une personne atteinte d'une maladie vénérienne, on prend le risque de l'attraper alors même que l'on aurait tout fait pour y échapper, mais sans aller jusque là, un proche peut très bien nous ramener des idées pourries qui vont nous rendre la vie triste et pénible ou on peut, par le stress que l'on accumule au travail être cause de migraines et d'angoisses à ceux que l'on aime. De même le monde d'objets rassurants que l'on construit patiemment peut se retourner en piège et devenir une prison. L'espace public, ce n'est pas vraiment un lieu physique, mais on peut l'opposer à des en-droits particuliers tels que des relations intimes et particulières construites avec le temps entre des personnes, ou entre une personne et tel ou tel type de ressource, de paysage, de machine. Le design consiste aussi en un processus de raffinement des relations.

Imaginons par exemple que l'on veuille un téléphone portable, on se rendra dans un magasin et le vendeur nous proposera tout un tas de modèles différents, expliquant les différentes fonctions qu'assurent les uns et les autres. Il n'est pas certain que l'on saisisse d'emblée lesquelles de ces fonctions nous sont le plus nécessaires, lesquelles semblent inessentiels. On pourra esquiver en disant poliment au vendeur "je vais réfléchir" ou prendre le plus joli ou le moins cher, ou celui qui a le plus l'air de faire "haute-tech" ou autre critère de distinction n'ayant rien à voir avec les qualités intrinsèques de l'objet. Après avoir utilisé ce téléphone pendant un moment, on percevra les caractéristiques qui font que ce modèle ne correspond pas tout à fait, ce qui manque, ce qui gêne. Et l'on retournera voir le vendeur mieux

informé et mieux à même d'énoncer des critères qui lui permettent de limiter le nombre de modèles parmi lesquels il nous offrira de choisir. Nous aurons une meilleure idée du design qui nous convient. On peut aussi choisir de rendre responsable le vendeur de nous avoir "collé" un truc inapproprié, mais ainsi on n'a pas avancé.

Maintenant, cela ne nous dit toujours pas comment faire que le design soit un dispositif communicationnel et non un moyen d'imposer aux gens ce qu'ils ne veulent pas. La pluralité des choix en apparence n'est pas vraiment une réponse suffisante. Cela peut même parfois donner l'impression que l'on n'a que l'illusion du choix pour au final se faire toujours refourguer la même chose : le rejet de ce que les riches et puissants ont consommé la veille, voire un piège. Car l'idée est toujours là, malgré les révolutions, d'une distinction entre l'esthétique dominante et des *sous-cultures* méprisables, peut-être parce qu'elles renvoient à des modes de vie indésirables ou à des manières d'être qui ne sont pas *les bonnes manières*. Le jugement esthétique qui était autrefois l'apanage de la cour est un pouvoir aujourd'hui fragmenté, mais le modèle théorique garde une certaine prégnance et il semble que chacun aujourd'hui veuille s'ériger en canon et discriminer au lieu que ce soit la tolérance réciproque qui s'établisse⁸⁸.

Le design pourrait être la traduction de l'idée qu'un monde meilleur serait possible, où tout serait bon et beau, où tout le monde aurait envie de maintenir cet état de fait, cet état de fête. Prendre soin des choses et des gens, prendre le temps de concevoir les implications, les conséquences de ce que l'on va émettre, produire, y compris des conséquences morales ou émotionnelles. L'esthétique n'est pas qu'un culte des apparences. C'est surtout une attention, un soin, et le design ne vise pas idéalement à corrompre les gens en les enfermant dans le culte des apparences, mais à amener chacun à concevoir plus attentivement, plus finement ses relations au monde, aux objets et aux personnes. C'est en ceci que le design mériterait peut-être d'être considéré comme un art à part entière, et non réduit à l'art décoratif, avec mépris. La prépondérance de l'esthétique sur le fonctionnel pourrait n'être qu'une étape dans un cheminement du désir matériel vers la réalisation spirituelle, vers la construction

⁸⁸ Baudelaire, encore, disait déjà aux environs de 1850 que *chacun veut régner, personne ne veut se gouverner* (in *écrits esthétiques*, op. cité, voir annexe 4)

d'une éthique qui permet à l'individu de se définir, et en ce sens toute volonté esthétique même balbutiante et pouvant être qualifiée de *kitsch* mérite respect.

1) différentes acceptions du terme.

Il nous faut ici commencer d'aborder la question du style, et même des différentes définitions du style et des liens de cette notion avec la valeur culturelle et sociale. Si le design signale l'injonction faite aux artistes de devenir rentables, on pourra essayer de trouver des arguments pour défendre que la valeur sociale de leur travail n'est pas nécessairement ou justement mesurée à l'aune de la rentabilité. Le design, en tant qu'il ne serait qu'une des armes de la panoplie du soft power des dirigeants industriels internationaux, doit être aussi comparé à la mode et à la publicité, en ce sens qu'il participerait d'une obsolescence accélérée destinée à produire une certaine tension sociale. Certains chercheurs ont évoqué le concept de *dialectique du retard* pour parler de ce rôle joué par les médias et les artistes intégrés aux entreprises sous la bannière des *arts appliqués* dans ce qu'il faut bien appeler une forme d'enrôlement dans la course au progrès et à un renouvellement permanent. Cela s'oppose aussi, nous le verrons plus loin à une certaine logique de l'art qui vise à éterniser ou pérenniser des instants ou des situations par essence fugaces.

Si l'on peut ressentir comme une nécessité d'exprimer que le design n'est pas réductible à l'art décoratif, c'est en raison d'un mépris dont l'une des origines est la vanité de certains tenants de l'Art qui croient se hisser en dénigrant les arts appliqués. Pour certains, nous développerons plus loin, le design n'est même qu'un style de mobilier, un style froid, lisse, anonyme et anti-décoratif. Un style qui promeut les valeurs de l'industrie dans ce qu'elle a de plus déshumanisant, opposé à l'artisanat ornementé. Ces deux idées semblent contradictoires. Pour que l'ornement soit significatif et concoure à l'harmonie d'ensemble de l'objet, il faut qu'il ait été pensé⁸⁹. Cela implique que l'objet ait été conçu dès le départ comme comportant un ornement, et non que l'ornement soit plaqué au hasard sur l'objet une fois la forme

⁸⁹ On peut trouver en anglais des catalogues de motifs ornementaux d'une époque ou d'une région qui sont titrés "*indian design*" ou "*gothic design*", en ce sens, on pourrait être tenté de le rapprocher du *style* dans l'acception étayée par Focillon dans "*Vie des formes*", comme l'ensemble du vocabulaire d'une époque, d'une région qui va faire trouver spontanément une unité entre les dentelles et les ornements de menuiserie intérieure ainsi que les ornements architecturaux ou même un certain type de caractères d'imprimerie.

de celui-ci déterminée⁹⁰. L'objet même le plus simple et le plus dépouillé peut aussi, par sa forme même être conçu comme ornement dans un intérieur conçu comme décor. Et cela ne signifie pas forcément que la personne qui veuille ainsi composer une harmonie intérieure veuille que sa vie soit mise en scène par le designer ou observée et publiée par des cinéastes qui vont ensuite faire le casting des personnes qui l'entourent ou écrire les scénarios de ce qui doit lui arriver. Surtout, encore une fois, cela ne signifie pas que la personne qui compose un décor veuille être entourée d'acteurs, avec tout ce que cela suppose d'hypocrisie et de fausseté.

Le design a pu être utilisé comme moyen pour des entreprises en difficulté de redorer leur blason. Le design serait alors un instrument de gestion de crise, un moyen de signifier un changement intérieur pour l'entreprise. Assez vite, dans cette acception, le design devient aussi un instrument stratégique de conquête de parts de marché. Supposons une entreprise, qui fonctionne avec une certaine structure, un certain nombre de travailleurs, un certain outil, certains métiers, certains savoir-faire, une certaine clientèle. Cette entreprise se trouve mise en concurrence avec d'autres entreprises proposant des biens et services similaires. L'une comme l'autre peuvent fonctionner comme complémentaires ou entrer en concurrence pour se prendre des clients les unes aux autres. Le design peut être un instrument de cette lutte. Dans ce cas, le design devient une arme de guerre dans la lutte économique. Ce design ne vise pas à produire un monde meilleur où tout soit beau pour tout le monde. Ce design contribue à plus de pollution. Ce design contribue à aggraver la lutte des classes, à empirer les conditions de travail, à justifier des sacrifices pour assurer le triomphe d'une entreprise sur les concurrentes.

Le design peut être aussi vu, à l'intérieur de l'entreprise comme un dispositif communicationnel visant à l'amélioration constante et concertée de la production, des conditions de travail et de vie. Dans ce cas, malheureusement, l'entreprise risque toujours d'être confrontée à des problèmes venant de l'extérieur : approvisionnement en matières premières dont la qualité peut fluctuer, prédateurisme des concurrents, raréfaction de la clientèle. Aussi, si les produits sont tellement bien conçus qu'ils ne s'usent jamais, on n'aura moins l'occasion d'en

⁹⁰ Cependant, on pourra trouver des artistes designers qui réalisent des petites séries et qui déterminent une forme et un style d'ornement et qui vont composer une série d'objets où ces deux éléments vont être en relation de diverses façons, mais en gardant, là aussi une certaine unité stylistique qui permette d'assembler les éléments comme parties d'un tout.

revendre, et on peut entendre dire que l'obsolescence des objets industriels est programmée, voire que le design s'approche de la mode en ceci qu'il permettrait d'accélérer cette obsolescence. L'amélioration constante de la production ne peut nuire à l'entreprise, étant entendu que les clients pourtant satisfaits auront peut-être envie de se séparer de ce qui leur fournit satisfaction pour avoir le nouveau modèle. C'est aussi une possibilité. On présuppose l'économie de marché et le design comme un moyen d'améliorer l'ensemble de ce qui est disponible, en imaginant que les autres, travaillant à d'autres buts, d'autres tâches auront, par émulation, envie d'améliorer aussi leurs produits, maintenant une équivalence entre l'ensemble de la marchandise disponible. On peut imaginer aussi que les ouvriers concourant à une production de qualité puissent avoir accès à un même niveau de qualité lorsqu'ils se trouvent sur le marché en situation d'être clients d'une autre entreprise que celle à laquelle ils participent. Mais la qualité ne doit pas être entendue seulement comme habileté technique, comme virtuosité, de même que certains phénomènes ne sont pas descriptibles en terme de qualité de production.

Le design n'est pas la mode, mais pourtant, certains auteurs estiment que ces deux phénomènes sont comparables. La mode n'est pas le design appliqué à l'industrie textile, et le design n'est pas une forme de mode qui aurait contaminé l'ensemble de la production industrielle. Un objet industriel "design" peut être à la mode, pendant un moment, le temps d'une saison, comme accessoire. Un vêtement, qu'il soit à la mode ou pas peut avoir fait l'objet d'une étude et d'un soin tel qu'on puisse dire qu'il a été l'objet d'un design. Cela signifie-t-il que certains objets soient conçus sans design ? c'est un oxymore, mais on peut avoir l'impression que certains objets ont été produits sans qu'une réelle attention ait été portée à leur devenir, de façon à produire une apparence de satisfaction à des clients que l'on méprise, et l'on a envie de dire que dans un tel cas, il faudrait que le producteur retravaille son design, même si les objets ainsi vendus sont à la mode, au goût du jour, dans le ton de la saison. De même, certains objets peuvent avoir fait l'objet d'un soin dans les moindres détails et pour autant paraître austères, non séduisants ou tout simplement ne pas correspondre aux goûts du jour et ne rencontrer aucun succès, ils ne sont pas à la mode et cela n'empêche pas qu'ils aient été bien conçus et donnent toute satisfaction à ceux qui les utiliseront. On ne peut nier cependant une influence réciproque de la mode sur le design. Mais les designers ne sont pas des enjoliveurs

qui devraient chaque année transformer les objets pour les faire suivre la mode. Ce n'est pas le même problème. Il semble tout de même que lorsque l'on emploie le mot "design" pour qualifier un objet, comme un adjectif, on lui donne le sens de "à la mode".

La mode et le design ne fonctionnent pas sur le même mode, selon des cycles parallèles de renouvellement. Le designer conçoit des objets ayant une certaine fonction et en espérant qu'ils puissent servir cette fonction le plus longtemps possible. La mode sert à un renouvellement perpétuel des apparences, à un rafraîchissement constant. Un design jugé bon ne l'est pas sur des critères d'efficacité visuelle immédiate, de capacité à faire signe, même si ces critères rentrent en ligne de compte. Un design est jugé bon lorsqu'il sert idéalement sa fonction, avec grâce peut-être et élégance ; dans ce cas, il n'est pas impossible qu'on parvienne à faire encore mieux un jour, mais compte tenu des informations dont on dispose au moment de la conception, il répond à toutes les exigences contradictoires. La mode sert un autre propos, cela n'empêche qu'on peut considérer le système de la mode comme un design complexe et hautement sophistiqué, et non comme un art mineur, lui aussi bêtement décoratif.

On peut imaginer, entre autres, que si le design s'intéresse au monde comme machine, à la nature comme système, et cela donne une certaine vision du monde, une certaine orientation scientifique ; la mode est aussi une prière pour le refleurissement du monde à chaque printemps. Et aussi pour que chaque fleur soit unique, bien qu'elles aient entre elles des similitudes, qu'on peut essayer de classer en espèces, en variétés, et tenter de formuler ces différences subtiles en système, d'en établir des lois. La mode vise peut-être aussi perpétuellement à empêcher la clôture du monde. La mode vise peut-être aussi à maintenir une certaine tension "amoureuse". La mode, plus que le design qui, on l'a vu, cherche plutôt à produire des objets finis. En pointe, la mode produit la haute couture, qui est un épiphénomène lumineux et festif, alors que le design produit de l'abstraction imbuvable et métaphysique. L'un comme l'autre produisent des formes d'inaccessibilité. La haute-couture n'a pas de valeur, elle est insaisissable. Le haut design produit une forme d'apocalypse concernant l'adéquation des humains à leur fonction et n'est pas souhaitable comme événement.

Si le design, comme la mode, sont des arts appliqués, et non seulement décoratifs, c'est qu'ils ont à voir avec une vision qui veut rendre l'artiste et son travail utiles socialement. Il faut à la fois éviter que l'artiste ne soit comme enfermé dans une tour d'ivoire ou un chateau de la pureté, et éviter surtout qu'il paraisse être un pur jouisseur qui ne fait que ce qui lui plaît. Cela présuppose que l'art pur n'a aucune utilité, aucune fonction sociale, si ce n'est, là encore, comme ornement superflu⁹¹. On ne reconnaît pas à l'art sa valeur de contrepoids face aux forces destructives de la production industrielle ou de l'exploitation agricole, guère plus que celle des religieux qui prient pour le salut de nos pauvres âmes dans les monastères.

Il faut que l'art fasse preuve de son utilité sociale et pour cela, certains ont cru qu'il fallait intégrer l'artiste à la production industrielle pour en faire un enjoliveur. On se demande quand même si ce n'est pas pour lui faire jouer le rôle de cache-sexe devant la salle de torture⁹². Ce qui revient à le faire aller à contre-cœur, et à le détourner de son propos initial, ce qui contribue à aggraver la fausseté du monde. Certains vont jusqu'à affirmer, au contraire, qu'il faut que l'art soit absolument hors de la sphère économique, ce qui revient à l'enfermer (sans doute une forme de vengeance sophistiquée) dans la misère, peut-être pour pouvoir ensuite mieux le violer une fois affaibli. Ce mythe de la pureté de l'art est peut-être une invention de jaloux qui voulaient le tuer, sans doute parce qu'ils ne peuvent tolérer un mode d'existence qui cherche à ne pas faire de chaque chose une peine et une souffrance. Si l'on admet que l'art a en soi droit de cité, qu'il est possible que les artistes aient une utilité sociale en tant que tels, on peut envisager que les artistes soient invités à donner leur avis dans des projets industriels. Ce n'est pas la même chose que de vouloir les transformer en caution esthétique ; ce n'est pas la même chose que de

⁹¹ Adolf Loos ne dit pas autre chose dans *ornement et crime* (op.cité). Et il s'oppose à cette idée d'art appliqué, défendant l'artisanat éclairé et la valeur sociale de l'art.

⁹² On peut trouver trace de cette forme de critique chez les participants de l'école de Francfort, notamment sous l'acception *industrie culturelle*, et ils parlent de l'artiste - pas seulement du designer, mais aussi bien du publicitaire que du participant à l'industrie cinématographique ou aux empires médiatiques – qui essaie de participer à cet empire comme d'un aliéné qui est soit cynique profiteur soit idiot aveuglé que l'on contente avec quelques bananes et beaucoup de gentillesse en lui faisant croire qu'il est "révolutionnaire" avec son nouveau spot de pub pour la nouvelle voiture qui est toujours la même avec des nouveaux clignotants. C'est sûr que c'est pas vraiment la définition de l'art "majeur", surtout si l'on considère que le pauvre travailleur qui va vouloir se la payer, la bagnole, avec les frais annexes, il va juste devoir être enchaîné deux fois plus à son travail alors qu'on la lui a vendu comme outil de liberté et de plaisir...

vouloir les priver de la poésie nécessaire à la créativité pour en faire des enjoliveurs minorés à qui l'on ôterait toute faculté de conception.

C'est-à-dire, si l'industriel considère d'un oeil méfiant l'artiste, le poète, comme quelqu'un qui risque de lui mettre des bâtons dans les roues et empêcher qu'il développe trop son entreprise d'exploitation, il peut vouloir intégrer l'artiste pour en faire un esclave lui devant respect et obéissance, le rendre dépendant de lui, l'asservir. Aussi, dans une telle vision des choses, l'artiste se trouve privé de toute liberté de création (surtout pour ce qui est de la liberté d'expression politique ou philosophique ou religieuse que contiennent ses oeuvres) et on le réduit à n'être qu'un ornementiste, tout en disant à l'extérieur que l'on a bâti une entreprise qui donne sa place à l'art⁹³.

Face à quoi, on a envie d'exiger qu'intégrer l'artiste à l'entreprise implique d'accepter une exigence de beauté dans la forme des rapports humains à l'intérieur de celle-ci, aussi bien qu'une attention à l'art de faire, pour que chaque produit de l'entreprise soit objet d'art. Cela est peut-être trop. Mais l'artiste n'a peut-être pas du tout envie de prêter main forte à une entreprise qui souhaite duper ses clients et ses employés. L'artiste souhaite peut-être vouloir préserver sa signature comme gage d'une certaine qualité non seulement apparente mais émotionnelle ou éthique.

Ou alors, on a envie de dire aux industriels qu'ils peuvent continuer à déverser leur flot sur le monde mais qu'on espère qu'ils n'aient jamais accès à la nature comme patrimoine commun de l'humanité, ni aux gens qu'on aime pour les vassaliser. Jusqu'où va ce désir de rationaliser et de commercialiser tout ? N'est-ce pas de par cette mentalité qu'on en arrive là ? cette histoire où tout le monde doit se forcer à tour de rôle, où on se viole les uns les autres au gré des fluctuations de la valeur marchande de tel ou tel acte, telle ou telle chose. Peut-être certains grands patrons en arrivent à traiter ainsi leur personnel et leur entourage parce qu'ils ressentent comme une ingratitude enfantine les revendications de ceux pour qui ils se donnent du mal. Sans doute aussi parce qu'on finit par les rendre responsables de tout malgré eux, y compris de la vie et de la mort des gens qui composent leur personnel,

⁹³ On peut trouver une preuve de cette esthétique de la communication managériale dans l'émergence de la notion de *green washing* désignant le cynisme qui consiste en une augmentation du prix des produits supposée refléter un engagement écologique de l'entreprise alors que celle-ci n'a fait qu'externaliser la pollution en sous-traitant les opérations délicates à des filiales implantées dans des pays sans législation écologique.

surtout les plus fidèles, alors qu'eux ne voulaient peut-être pas autre chose que sincèrement les aider en leur fournissant un travail qui leur permette de subsister.

Alors un nouveau design, ça ne change rien si ce n'est qu'une nouvelle apparence plaquée sur les modèles de développement et de relations humaines qui ont produit toute cette haine sociale généralisée. Alors, il faut entrevoir un nouveau design à la façon de Joseph Beuys, qui travaillait sur le concept de méta-machine sociale, d'engineering social. Mais franchement, on est loin, trop loin du griffonage sur une feuille de papier pour rendre beaux les objets du quotidien, on est dans le fascisme pur ou dans l'intégrisme religieux radical. Il semble évident que l'on ne peut pas ne pas en tenir compte, et c'est ainsi peut-être qu'il est possible d'échapper à la vanité d'un simple changement d'apparence sans concept. On entrevoit alors une autre face de la responsabilité limitée induite par la forme organisationnelle *société anonyme*. Certains auteurs tels Edgard Morin voient dans cette forme la mort de l'auteur, qui signe et assume, endosse la responsabilité. Chacun n'est responsable que de fragments et le designer ne serait qu'un concepteur d'emballage pour un objet dont le fonctionnement, la destination, le mode de fabrication lui échappe ... Alors les designers à *la mode* sont probablement utilisés comme *porteurs de chapeau*, responsables seulement de l'apparence des choses et les autres ne sont plus là, dissous déjà dans quelque nouvelle société anonyme... poétique du capitalisme... ou n'est-ce pas aussi ce que l'on peut qualifier de structure *kafkaïenne*, cette organisation au sein de laquelle il est impossible de trouver un responsable ? et que vise à cacher une telle structure ?

a) le design comme outil marketing

Dans la logique de l'industrie et dans la façon dont sont organisées les entreprises industrielles, le design ne peut être envisagé de la même façon comme outil communicationnel de l'entreprise vers ses clients et en interne. Nous allons ici considérer ce phénomène de *l'image de marque*, comment cette notion apparaît et se développe. L'un des postulats du système économique industriel ou capitaliste est que la concurrence permet la régulation du marché et sert l'intérêt général en stimulant les producteurs à produire mieux et moins cher. Le design aurait émergé lors de crises, comme outil permettant aux entreprises de séduire une clientèle ou de gagner des parts de marché. Cela ne signifie pas nécessairement que le design soit réductible à cet usage et nous verrons que son émergence ne peut être séparée d'une volonté d'éducation culturelle.

Nous avons évoqué un peu les conditions du développement industriel. Les produits de l'industrie, ce sont d'abord des tonnes d'acier, de charbon, des milliers de mètres de tissus. Pour ces produits là, la notion de marketing n'a pas vraiment de sens, pas même celle de réclame ou de publicité, ce sont des produits semi-finis, dont la clientèle n'est pas sensible, ou pas vraiment, à la réclame. Pour ces produits-là, ce qui compte, c'est une garantie de quantité, de qualité et de livraison dans les délais. C'est pour les produits finis que se pose le problème de séduire une clientèle, et là même, on peut dire sans trop craindre de faire fausse route que le problème ne se pose qu'une fois dépassé un certain niveau d'abondance. Qu'on se remémore, par exemple, les images des files d'attente devant les magasins russes au début de la pérestroïka : là non plus, faire de la réclame n'aurait pas eu de sens. La question de la concurrence entre différents produits équivalents ne se pose que si les clients ont largement de quoi satisfaire leur appétit. Mais il nous faut peut-être regarder le problème sous un autre angle et retourner aux origines de l'apparition du "packaging". Il est possible de trouver un article sur ce sujet, parmi les différents textes d'un colloque autour de la question du goût⁹⁴. Dans cet article, l'auteur étudie surtout le packaging dans le domaine alimentaire, mais cela peut tout de même nous

⁹⁴ "Tasting, testing, teasing" – *L'emballage, ou comment (faire) goûter avec les yeux*, Franck Cochoy, in *Goûts à vendre Essais sur la captation esthétique*, Olivier Assouly (dir.), Institut Français de la Mode – Regard, Paris 2007, pp.151-168.

renseigner sur la diffusion de cette forme de rapport entre les entreprises et leur clientèle.

Selon Franck Cochoy, il est important de se remémorer *qu'avant l'avènement du marché de masse, les produits étaient pour l'essentiel vendus en vrac*⁹⁵. Toujours selon lui, la multiplication des fraudes aurait entraîné le désir chez certains producteurs *d'emballer leurs produits en y apposant leur marque [... ou d'] engag[er] des plaintes qui ont abouti à la promulgation de lois sur la répression des fraudes. Ces deux types d'action ont fini par imposer la mention du contenu et de l'origine, mais aussi, par conséquent, la présentation packagée des produits*⁹⁶. Selon lui, tout cela aurait conduit d'une part à l'émergence de marques commerciales, d'une législation protégeant l'acheteur, mais aussi à un changement des habitudes des consommateurs, désormais privés de tout contact physique avec le produit et devant se fier à des noms, ou à des chiffres (tels que l'analyse des compositions chimiques) pour effectuer leurs choix⁹⁷. C'est un point important si l'on veut percevoir le développement du design en tant qu'une des armes de la stratégie marketing des entreprises, de concert avec la publicité. Il explique d'ailleurs, tout aussi bien comment dans une deuxième phase qu'il nomme *teasing*, les entreprises vont en venir à ne plus même chercher à convaincre des qualités intrinsèques du produit pour ne plus vendre qu'une image, une ambiance, un sentiment ou une complicité⁹⁸.

Il est difficile de distinguer vraiment le design et le packaging. Il semble qu'il faille tout de même distinguer deux démarches différentes, le design concernant plus le produit lui-même, ses qualités intrinsèques, alors que l'emballage participe déjà de sa

⁹⁵ "Tasting, testing, teasing" – *L'emballage, ou comment (faire) goûter avec les yeux*, Franck Cochoy, in **Goûts à vendre** *Essais sur la captation esthétique*, op.cité, pp.152-153

⁹⁶ "Tasting, testing, teasing" – *L'emballage, ou comment (faire) goûter avec les yeux*, Franck Cochoy, in **Goûts à vendre** *Essais sur la captation esthétique*, op.cité, pp.153-154.

⁹⁷ "Tasting, testing, teasing" – *L'emballage, ou comment (faire) goûter avec les yeux*, Franck Cochoy, in **Goûts à vendre** *Essais sur la captation esthétique*, op.cité, p. 156 : *Il semble bien que le développement de l'économie d'emballage ait entraîné une véritable intellectualisation de la consommation à laquelle on ne prête peut-être pas suffisamment attention. Toutes les dimensions ajoutées par l'emballage ont un point commun : leur dimension analytique, symbolique et scripturale, qui privilègie les significations sur les sensations, à l'exception peut-être des impressions visuelles.*

⁹⁸ En ce domaine aussi, Loewy est un pionnier, notamment par la création de logotypes, de chartes graphiques, à l'origine sans-doute de cette idée d'*image de marque* (quelques exemples de logos : newman, bp, shell, lu, et d'autres encore qui n'ont pas changé depuis) dont chaque produit de l'entreprise doit refléter l'essence.

commercialisation, de son positionnement relativement aux offres concurrentes, de la création d'une mythologie, d'une valeur symbolique autour du produit. Dans ce même livre, un autre article, consacré plus spécifiquement aux parfums peut nous permettre de mieux comprendre l'articulation entre ces deux métiers complémentaires⁹⁹. L'auteur nous explique comment, de plus en plus, les grandes maisons comme les moins connues font appel aux services de créateurs de parfums indépendants de l'entreprise pour concevoir des "jus" qui sont ensuite intégrés à un *marketing-mix* dont font aussi partie la marque, le nom, l'emballage et la campagne de publicité¹⁰⁰. Il resterait encore quelques maisons ayant un "nez" en interne, mais cela serait devenu un phénomène marginal¹⁰¹. Cela nous renseigne un peu mieux sur le rôle que peut être celui du designer dans ou plutôt pour une entreprise : quelqu'un qui conçoit des produits mais sans se soucier de leur commercialisation, plutôt un spécialiste du goût ou de la forme, ou du parfum qu'un concepteur d'objets¹⁰², mais ce n'est pas certain non plus que l'on puisse vraiment distinguer ces deux activités, sinon comme deux phases d'un seul process. Comme si, chez un artiste, on pouvait réellement distinguer le moment de la création comme état préalable à la réalisation matérielle, à l'étude des références, à l'envie d'être pertinent, à l'envie de plaire à un public. Peut-être faut-il imaginer un créateur de parfums qui oeuvre seul en rêvant aux muses, et que ce soit à son insu que les concepteurs marketing attachent tout un ensemble de limites pour définir une cible potentielle et la séduire. De même, un peintre ne travaille pas forcément en ayant en tête les souhaits des acheteurs qu'un galeriste lui trouvera, ce qui ne signifie pas qu'il ne pense pas ou ne s'adresse pas à quelqu'un, mais qu'il n'a pas

⁹⁹ *Comment le marketing saisit les goûts – le cas des tests de jus dans la parfumerie fine*, Anne-Sophie Trebuchet-Breitwiller in ***Goûts à vendre*** *Essais sur la captation esthétique*, op.cité, pp.185-206.

¹⁰⁰ *Rappelons en effet que, dans la démarche analytique propre aux approches "marketing", un parfum est un produit au sens où c'est un assemblage (un "marketing mix") : l'assemblage d'au moins un nom, un jus, un flacon, un étui, une communication, un prix et un circuit de distribution. Si l'équipe marketing veille à la cohésion du produit (cohésion qu'un "concept" sous-jacent doit aussi garantir), les différents éléments du mix sont néanmoins développés séparément.* In *Comment le marketing saisit les goûts – le cas des tests de jus dans la parfumerie fine*, Anne-Sophie Trebuchet-Breitwiller in ***Goûts à vendre*** *Essais sur la captation esthétique*, op.cité, p.189.

¹⁰¹ Il existe des laboratoires qui élaborent des jus, sur commande ou non, et des cabinets de marketing qui réalisent ces *marketing-mixes* pour le compte de sociétés de confection ou de cosmétiques.

¹⁰² S'il faut distinguer le designer du staff marketing.

nécessairement un désir de plaire à une personne qui aura les moyens financiers de se payer le produit.

Tout cela pour nous amener à discuter du cas fameux de Raymond Loewy, auteur du livre dont le titre est devenu une formule : *la laideur se vend mal*¹⁰³. Il s'agit d'un livre écrit par un designer, le premier à avoir fait reconnaître cette profession, et qui nous livre son expérience, ses errements, ses doutes, les problèmes qu'il a rencontrés. Nous allons tenter de le résumer brièvement avant d'en présenter quelques idées fortes qui nous permettront de mieux percevoir ce que peut-être le rôle de l'industrial designer dans l'entreprise. Tout d'abord, arrivant aux États-Unis, il s'émeut de ce que les objets manufacturés soient *si disgracieux*¹⁰⁴, ce qu'il explique par le fait que *les ingénieurs étaient, avant tout, des mécaniciens [...] avec pour objectif n°1 le fonctionnement du dispositif*¹⁰⁵. Et cela le choque, que l'on n'ait pas pris la peine de s'attarder un instant pour essayer de leur conférer aussi une apparence avenante. Mais il ne pourra tout de suite s'atteler à cette tâche, et devra tout d'abord se faire étalagiste, publicitaire, décorateur de magasins. Ce n'est que peu à peu qu'il va entreprendre de démarcher les entreprises, profitant en quelque sorte de la crise de 1929 pour se présenter en homme providentiel et proposer aux entrepreneurs d'améliorer la situation de leur entreprise en rendant leurs produits plus attractifs. Il s'agit d'une démarche différente de celle de la publicité, qui ne se soucie pas vraiment du produit, mais cherche à créer autour de celui-ci, après coup, une aura, un prestige.

Comme Adolf Loos, il combat l'ornement, la surcharge, le superflu qu'il considère comme des décalcomanies appliquées inutilement aux objets et en augmentent le coût de fabrication au détriment des consommateurs¹⁰⁶. Il sera l'instigateur de ce

¹⁰³ *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel gallimard, 1999, 1963 pour la traduction française, ce livre a été écrit en 1952.

¹⁰⁴ *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel gallimard, 1999, p.27.

¹⁰⁵ *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel gallimard, 1999, pp.27-28

¹⁰⁶ *Parfois, un produit présentait un aspect plus cohérent, mais il était aussitôt gaché complètement par un grand déploiement d'art "appliqué" : c'était une débauche de rayures, de moulures, de décalcomanies qui diminuaient d'autant la valeur du produit. [...] En outre, toutes ces enjolivures stupides étaient coûteuses car elles ne surgissaient pas spontanément. Il fallait les peindre, les graver, les frapper, les calquer, les froter, les repousser, les bosseler ; il fallait les cuire, les vaporiser, les mouler. Cela impliquait un travail inutile et, par conséquent, une augmentation parasitaire du coût du produit fini pour le consommateur. J'en étais scandalisé !* in *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel gallimard, 1999, pp. 88-89.

style que l'on a nommé retrospectivement le style *streamline*, un style lisse et dépouillé, où seules quelques lignes, quelques réhauts viennent structurer une forme qui doit être la plus simple possible. Il appert qu'il n'est pas impossible que cela ait été un de ses arguments majeurs pour convaincre les industriels que l'attention accordée à l'esthétique des produits ne serait pas nuisible aux coûts de production, que cela permettrait même éventuellement de les abaisser. Les premiers produits qu'il eut à redessiner furent une poubelle de gare, un copieur Gestetner, un réfrigérateur. Dans le premier cas, il avait pour désir de dessiner des locomotives et ce fut pour le mettre à l'épreuve qu'on lui confia le soin de redessiner cet objet subalterne, dans les deux autres cas, il put faire la preuve de son idée, qu'une simplification de la forme n'entraînerait pas de surcoût et pouvait augmenter les ventes¹⁰⁷.

Il semble que Raymond Loewy se soit heurté à beaucoup de conservatisme de la part d'ingénieurs et de chefs d'entreprises, qui pensaient qu'il était risqué de changer trop l'apparence d'un produit, que cela risquait de détourner la clientèle. Il fut donc amené à conceptualiser cette idée sous le nom de *MAYA (most advanced yet acceptable)*¹⁰⁸. Dans la logique d'une économie concurrentielle, il peut être intéressant pour une entreprise de se démarquer de ses concurrentes, en offrant des produits ayant une identité visuelle forte, nouvelle, mais cela peut aussi amener les consommateurs à opter finalement pour les produits plus classiques, soit par peur de trouver un produit qui fonctionne mal (n'étant qu'une image) ou parce qu'ils auraient peur d'être

¹⁰⁷ *En fin de compte, je gagnai la partie et fus chargé de dessiner le réfrigérateur Coldspot, pour la somme de deux mille cinq cent dollars. J'en dépensais à peu près le double pour exécuter ce travail comme je le voulais. Le projet fut accepté, le nouveau réfrigérateur fabriqué et les ventes doublèrent. Pour le modèle suivant, les honoraires furent triplés. Les ventes montaient considérablement. Mes honoraires furent portés à 25000 dollars. Les ventes montèrent à 160 000 unités. Puis à 275 000, record inouï dans ce domaine. Or, fait qui n'échappa point aux spécialistes, la partie mécanique de ces Coldspot n'avait pas changé ; seule leur apparence était nouvelle. Quels horizons, le jour où non seulement l'apparence serait améliorée, mais aussi la qualité, la performance de l'appareil et, grâce à la production en masse, à des prix constamment plus bas. Sears était convaincu et, depuis, cette firme a continué de porter ses efforts sur la présentation. Il me fallut "gagner" presque tous mes clients de la même manière. Ils voulaient d'abord voir pour croire. In *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel Gallimard, 1999, p. 128.*

¹⁰⁸ *Il semble qu'il existe pour chaque produit (ou service, ou magasin, ou emballage, etc.) pris individuellement, une zone critique. Le désir de nouveauté du consommateur atteint ce que j'appellerai le seuil de choc. À ce point, le désir d'acheter atteint un palier, et parfois se transforme en une résistance absolue. In *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel Gallimard, 1999, pp. 293-294.*

considérés comme des marginaux s'ils possédaient un tel objet. Bien sûr, la situation a changé depuis les années cinquante, et il est probable que ce seuil de tolérance soit aujourd'hui beaucoup plus élevé. Nous savons que pour la publicité, le problème est un peu le même, il faut faire la différence, que le produit vanté puisse être identifié, distingué, mais il faut aussi que les prospects puissent s'y identifier, y retrouver leurs valeurs.

Il finira d'ailleurs par se ranger plus ou moins à cet avis lui aussi, bien qu'il fût au départ heurté par des ingénieurs qui modifiaient sans lui demander son avis ses projets pour les rendre acceptables, distillant à petite dose le changement. Il admet que *les transformations doivent être progressives. Deux étapes intermédiaires sinon plus sont nécessaires avant d'arriver à l'aspect final désiré*¹⁰⁹. Cela est vrai notamment pour ce qui concerne les produits nécessitant un investissement lourd et qui sont ainsi chargés symboliquement d'une valeur statutaire, tels que les automobiles. Mais comme nous l'avons remarqué plus haut à l'aide de l'article de Franck Cochoy, tous les produits sont désormais chargés d'émotions et il peut être délicat de modifier aussi l'apparence d'objets même anodins, tout simplement parce que la forme ou la couleur altèrent la perception d'ensemble et que l'on peut ne plus s'y retrouver. Si l'objet est vu, avec son emballage (dans le cas de produits de consommation courante) comme un lien émotionnel à l'enfance ou aux moments de franche camaraderie, un changement même subtil peut faire que le lien ne soit plus si fort, et provoquer une déception chez le consommateur.

Globalement, en relisant le texte de Raymond Loewy, il apparaît qu'il agit plus dans le but d'améliorer l'ensemble et non de créer des produits qui soient destinés à une élite. On ne peut vouloir l'accuser de chercher à aggraver la *fracture sociale* entre des élus qui auraient accès à un monde meilleur et des sous-hommes qui en seraient exclus. On peut discuter de la pertinence de l'idée *d'éduquer les goûts* de la

¹⁰⁹ *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel Gallimard, 1999, pp. 162-163. Et ceci aussi dans un but non seulement de ménager les goûts et les habitudes, mais aussi de préserver un monde qui est, somme toute, en équilibre toujours fragile : *Former et éduquer les masses, leur apprendre à apprécier les formes simples et belles est un processus qu'il a à cœur mais qui prendra un certain temps. [...] Que peut faire l'esthéticien ? Créer pour son client un produit qui ne se vendra pas et vouer des dizaines de milliers de gens au chômage ? N'est-il pas préférable, pour tout le monde, de faire un effort d'éducation progressif, d'amener le public à se détacher du vulgaire par un effort soutenu et intelligent ? Ce faisant, fabricants et employés conservent leur situation.* Id., pp. 232-233.

masse ou du public, faut-il pour autant y voir un totalitarisme déguisé ? Veut-il imposer son goût, son esthétique à toute une population qui, ainsi, se retrouverait pour ainsi dire, placée sous lui ? On peut légitimement se poser la question à la lecture de certains passages, où il se glorifie de l'influence acquise par sa firme (RLA, Raymond Loewy Associates) à laquelle il est presque impossible désormais d'échapper tant elle aurait envahi l'univers quotidien, imposant sa marque sur une infinité de produits¹¹⁰. On peut admettre qu'une telle situation ne serait plus possible aujourd'hui, tant de designers opérant en même temps, avec des styles, des partis esthétiques différents. Il faut lui reconnaître quand même d'avoir osé, et d'avoir pu à un moment monter une telle entreprise et faire reconnaître la valeur de cette profession, ainsi que de ce que pouvait générer l'attention aux détails, aux objets à priori insignifiants en terme de qualité de vie.

Quelque part, la mode et l'art "libre" prennent aussi un sens différent par rapport à une telle "machine", un sens non pas de divertissement dans le sens de badinage, mais dans celui, plus subversif de détournement. La mode, en tant qu'élément léger, en tant que vecteur d'instabilité et suggérant le renouvellement face à des formes qui seraient parfaites et absolues (aussi bien techniquement abouties, répondant parfaitement à leur fonction que lisses et épurées, ce qui leur confère un caractère essentiel) provoque en quelque sorte l'obsolescence des formes du design. L'art, de son côté, en cherchant toujours de nouvelles formes de beauté hors de toute fonctionnalité, quitte à aller jusqu'à l'absurde ou au provoquant, remet toujours en question, interroge toujours le regard du passant en lui rappelant que le monde n'est pas fini, clos, mais qu'il reste encore des horizons à explorer.

En quoi tout cela nous renseigne-t-il sur le design comme outil marketing ? Avons-nous bien défini ce qu'est le marketing ? Son articulation à la publicité ? Nous avons

¹¹⁰ *on peut dire qu'un homme moyen menant une vie normale à la campagne, dans un village, à la ville ou dans la métropole, entre forcément en contact tous les jours avec des choses, un service, des appareils, que "R.L.A." a dessinés ou contribue à mettre sur pied. On peut raisonnablement affirmer que plus de 75 % de la population américaine est directement affectée par notre travail, au moins une fois par jour. En fait, s'il prend l'autobus, écrit une lettre, fume une cigarette, écoute une émission radiophonique, se rase, mange un sandwich ou un repas, ou encore boit un verre, prend une douche, roule en voiture, prend l'avion, ou donne un baiser, l'Américain nous a trouvés sur son passage. In La laideur se vend mal, Raymond Loewy, tel Gallimard, 1999, pp. 248-249. La mention du baiser pose problème : veut-il dire par là que, dans le monde industriel, si on cherche l'amour, on se trouve automatiquement dans un jeu qu'il contrôle ? est-il, à l'instar de Zeus, créateur de Pandore ?*

vu que le marketing commence à apparaître à la fin du XIX^e siècle, en même temps que les premiers emballages, destinés à informer le client éventuel sur les qualités du produit sans que celui-ci ait à en faire l'expérience, destinés aussi à séduire les prospects par une forme, des couleurs, un discours qui renvoie à des émotions. Nous avons vu aussi que, pour les agents du marketing, le produit est considéré comme un *mix* de qualités qui lui sont attribuées par les différentes "fées" que sont le design, la publicité, le packaging, mais aussi les ingénieurs. Comment opère le marketing ? Souvent en analysant, pour un type de produit déterminé quelles sont les tendances du marché, les produits qui marchent, mais aussi quelles peuvent être les attentes des consommateurs, et cela est plus difficile à déterminer. Est-ce que la mode et l'art (que ce soit la littérature, le cinéma ou les arts plastiques traditionnels) n'ont pas ici un rôle d'indicateurs ou de défricheurs de tendances nouvelles voire de prescripteurs qui vont influencer les analystes marketing dans le choix entre différentes propositions de la part des designers ou déterminer la constitution de nouvelles "cibles"? Nous voyons confusément pointer l'idée que le design et le marketing sont dans une relation plus complexe qu'elle ne pourrait sembler de prime abord. Les agents du marketing vont avoir un rôle dans la définition à priori du produit et non pas seulement en faire la publicité à posteriori, ce sont eux qui vont donner des thèmes, des orientations aux designers, même si ceux-ci veulent défendre un style qui soit le leur, une intuition esthétique personnelle. Dans ce sens le design peut être considéré comme un outil parmi les autres pour le marketing, qui va les aider à définir un produit séduisant. C'est une optique tout à fait différente de celle dans laquelle Raymond Loewy pouvait agir, à une époque où il pouvait discuter directement avec des entrepreneurs qui ne cherchaient pas à séduire mais à faire des machines qui fonctionnent, une époque où il était possible pour lui de définir presque tout seul toute la stratégie de communication, toute l'image de l'entreprise, du logo aux uniformes en passant par les produits eux-mêmes. Aujourd'hui, plus aucune entreprise ne se risquerait à lancer un produit sans avoir testé séparément le produit, la campagne de publicité, son positionnement tarifaire et effectué une sérieuse étude de marché. Mais il faut lui reconnaître son rôle de pionnier.

b) le design comme outil de gestion

Cette fois, c'est à l'intérieur de l'entreprise qu'il faudrait regarder, afin de voir si et comment le design peut être un outil de gestion en maintenant une certaine tension dynamique. Mais les sources sont moins disponibles. Si le design est un pôle d'innovation formelle tenu par des personnes ayant développé une pertinence artistique, il est en confrontation avec les créateurs techniques que sont les ingénieurs, repoussant parfois les limites de la faisabilité en obligeant à concevoir de nouvelles techniques, de nouvelles solutions, de nouvelles méthodes. Peut-on imaginer, cependant, après tout ce que nous avons dit du développement de l'industrie, comment le design peut être utilisé au sein de l'entreprise ? Et cet outil va-t-il permettre seulement de renforcer l'univocité des communications ou devenir un outil de partage du pouvoir dans l'entreprise ? Sans doute, on perçoit bien que, aujourd'hui, le rôle des ingénieurs n'est plus tout à fait le même, mais en quoi le design peut-il être considéré comme un outil pour ou envers ceux-ci ? Il ne s'agit plus, cela depuis près d'un siècle, de faire des machines qui simplement fonctionnent. En terme d'utilités, si l'on excepte le secteur de l'électronique de pointe, que ce soit dans le domaine médical, ou de la technologie de loisirs, il peut sembler que l'on ait atteint un certain pallier, mais on peut toujours améliorer. Le design en cela peut être l'un des moyens de pousser toujours les ingénieurs dans le sens d'une évolution, d'un progrès. D'abord, le design, en tant que recherche formelle peut être un casse-tête pour les ingénieurs, qui se voient toujours amenés à concevoir de nouveaux moyens techniques pour réaliser des formes toujours plus originales. Aussi, ces formes originales peuvent constituer parfois un défi technique, non seulement en terme de faisabilité industrielle (l'outil et la méthode) mais aussi en ce qui concerne leur durée dans le temps. Le design peut ainsi être un vecteur d'innovation technologique ou, à l'inverse, s'inspirant de la recherche fondamentale sur les matériaux, un moyen de trouver des applications pour ceux-ci.

On pourrait citer de nombreux exemples, aussi bien la technique du moulage d'aluminium, qui permet d'obtenir des formes extravagantes pour les contenants alimentaires, que l'intégration de cristaux liquides filtrant une partie de la lumière dans les toits transparents apparus sur les automobiles depuis une dizaine d'années (tout en empêchant que l'on puisse voir de l'extérieur). Dans bien des cas, l'exigence

formelle des designers pousse les ingénieurs à concevoir de nouvelles techniques de production, l'emploi de nouveaux matériaux. Mais ce peut-être aussi l'exigence de miniaturisation qui les oblige à concevoir de nouvelles solutions techniques, notamment dans le domaine de l'électronique de poche, ces nouvelles solutions pouvant ensuite être détournées de leur usage premier pour faire émerger de nouvelles formes, de nouvelles utilités. Prenons l'exemple du lecteur MP3, il faut d'abord que soient mises au point des mémoires informatiques de plus en plus petites physiquement et de plus en plus grandes en capacité pour qu'un designer ait l'idée de concevoir un walkman sans autre support que la mémoire numérique, mais il est aussi nécessaire que des ingénieurs informatiques aient conçu des logiciels d'encodage MP3 permettant de stocker des fichiers musicaux sur son disque dur. Le designer dans ce cas se trouve à la confluence de plusieurs courants d'innovation et va ensuite demander à des ingénieurs de concevoir les solutions techniques permettant au produit de prendre forme, l'emballage spécifique à chaque modèle n'est qu'une question secondaire, même si c'est le plus souvent sur cette partie que le travail du designer est le plus visible.

C'est aussi dans cette partie que le designer va pouvoir "faire l'artiste", pour ne pas dire "faire le beau". Là encore, on pourrait citer quelques passages de Raymond Loewy, vitupérant contre la décoration et les ornements. L'artiste, comme nous l'avons dit plus haut, n'a pas vocation à n'être qu'un enjoliveur, mais son rôle, sa mission est peut-être plus de révolutionner les conditions sociales en proposant notamment de nouvelles formes de relations aux choses et aux gens, à l'environnement. Bien sûr, cela n'exclut pas non plus nécessairement qu'on lui confie le rôle "d'emballer" des objets techniques de façon à les rendre plus jolis ou plus adaptés aux goûts du moment, pas plus que cela ne devrait l'empêcher de travailler pour la publicité d'une grande entreprise. Ne serait-il pas tout de même plus intéressant de l'intégrer plus fondamentalement à l'entreprise en lui permettant de donner un avis sur la conception des produits ? Plutôt que de lui demander seulement d'ajouter un enrobage ? ou craint-on que l'artiste, grand rêveur devant l'éternel ne vienne saboter l'ambiance de travail, introduisant sur le lieu même de la production les ferments révolutionnaires. On sait bien que l'artiste est un fainéant, doublé d'un maladroit incapable de se concentrer et qu'en plus il a tendance à

remettre en question toute forme d'autorité avec ses questions d'esthétique¹¹¹. Mais justement, bien des indices peuvent nous conforter dans cette idée que le temps de la misère et de l'esclavage n'a plus de raison d'être, et qu'il serait intéressant de faire partager aussi aux ouvriers de meilleures conditions de vie au travail. On sait que l'artiste est une diva, qu'il a tout un ensemble d'exigences, qu'il est sensible au climat émotionnel, mais pourquoi présupposer que les autres n'ont pas cette sensibilité ? Peut-être veut-on les maintenir dans un état où cette sensibilité soit étouffée. C'est bien ce qui est dommage et dangereux, car c'est ainsi que l'on continue à produire un monde où règne la haine et la quête du profit fait aux dépens des autres. Une fois de plus, le gain de productivité permis par les machines aurait pu être utilisé à meilleur escient, pour permettre à chacun de devenir plus actif dans la définition de conditions épanouissantes, et il n'est pas certain que cela ait nui à la qualité. Quant à la quantité, que dire d'un système qui produit et détruit une partie de la production pour maintenir les prix élevés et la pression sur les travailleurs ? On sait que les supermarchés, la restauration rapide jettent jusqu'à 50 % de leur production, ceci pour maintenir une image d'abondance, des rayons remplis en permanence, une industrie tournant toujours à plein régime. Toujours peut-être cette idée tenace que l'oisiveté serait la mère de tous les vices et non le début d'un questionnement sur soi permettant à chacun de se définir, de s'émanciper, de devenir autonome et créateur.

Nous disions plus haut aussi que l'industrie avait en quelque sorte dépossédé les ouvriers de la fierté du travail bien fait. Cela est vrai pour plusieurs raisons. D'abord parce que, en réduisant leur action à des petits gestes d'automates, en les limitant à assister la machine, ils ne peuvent plus faire montre d'une habileté, d'un tour de main qui soit l'illustration de leur savoir-faire personnel¹¹². Les ouvriers ont à se conformer à des normes, et tout écart est un manquement, celui-ci pouvant entraîner des anomalies sur le produit fini. D'autre part, si l'ouvrier pouvait s'illustrer dans un produit dont il maîtrisait la fabrication du début à la fin, voir en quelque sorte le résultat de son travail à lui, il n'en est pas de même lorsque des centaines de

¹¹¹ à ce propos, on trouvera en annexe 3 un article sur le mouvement *Economics Art*, qui est une tentative de répondre aux clichés propagés sur le fainéantisme de l'artiste dégnéré-maudit-autiste, Bartelby perdu dans l'arène aux lions du libéralisme.

¹¹² En ce sens, le film *dancer in the dark* de Lars Von Trier montre peut-être un ouvrier-type qui se rendrait aveugle pour supporter l'usine et se prendrait à danser au rythme des machines, submergé par une sensibilité qu'on lui force à étouffer et qui ressurgit d'autant plus violemment chez l'héroïne du film qu'elle est niée, voire piétinée par tous les autres.

personnes ont contribué chacun à une infime part du produit fini. Il ne lui reste qu'à être fier des produits de l'entreprise, qu'il peut trouver meilleurs que ceux d'un concurrent. Mais en quoi cela lui appartient-il ? En quoi le design peut être une solution ? Faut-il faire voter les ouvriers lors de la définition d'un nouveau modèle ? Ou se contenter de leur inculquer la fierté en leur vantant les mérites du nouveau produit qu'ils contribueront à fabriquer ? Peut-être, si ce produit surpasse tous les concurrents auront-ils l'impression d'avoir mérité une part de ce succès, peut-être seront-ils plus heureux ainsi. La construction de *l'image de marque* ne repose peut-être pas assez sur une implication des personnels, malgré tous les outils de communication interne mis en place ces dernières années. Peut-être aussi cela ne sera pour eux qu'une contrainte supplémentaire, plus de travail, des cadences plus lourdes, peut-être a-t-on toujours à l'intérieur de l'entreprise l'impression de subir un modèle de communication unidirectionnel. Mais peut-être leur entreprise aurait-elle périclité, les poussant au chômage et à la misère autrement, ce type d'arguments relevant de la menace. Aussi, il n'est pas impossible que le changement de forme induise de nouveaux outils, de nouvelles technologies, ce qui obligerait les entreprises à se réformer, et cela peut avoir aussi bien des effets positifs que négatifs. Les effets positifs sont qu'ainsi les ouvriers peuvent échapper à l'ennui de se voir faire toujours la même chose, ils acquièrent de nouvelles compétences, sont dans un processus d'apprentissage et de formation continue. Mais aussi, cela peut tracasser certains ouvriers qui auraient voulu se contenter d'un travail routinier pour concentrer ailleurs leurs facultés d'évolution. Il ne s'agit pas seulement de mesurer les effets sur le rendement, la productivité, mais aussi de percevoir les implications psychologiques du changement, qui peuvent rendre obsolètes certaines légitimités lentement acquises relativement à une technique ou un outil particulier. Aussi, on peut avoir l'impression que l'intégration, via les technologies de l'information et de la communication, au corps de l'entreprise se fait de manière passive et subie et de plus en plus totalitaire, enserrant l'employé dans un ensemble de normes comportementales et psychologiques, un environnement culturel et relationnel qui ne lui permettent plus même d'avoir idée qu'il ait un soi, une âme, un devenir qui lui appartient.

c) designer, une posture intenable au bord du chaos et de l'incr  

L'émergence du personnage conceptuel du designer se fait parallèlement à celle de l'artiste maudit, peut-être ces deux figures émergent-elles simultanément de manière à implémenter un schème cognitif dans l'esprit des jeunes gens qui auraient senti poindre en eux une sensibilité artistique. Peut-être faut-il y voir la volonté d'empêcher que des artistes *absolus* ne voient le jour, et l'installation d'un système permettant d'encadrer les vellétés artistiques ou culturelles et de les détourner de la remise en question de l'ordre moral et social. Encore une fois, nous allons citer Raymond Loewy, parce qu'il est sans doute le premier à avoir décrit les difficultés du métier de designer industriel. Selon lui, il est très important de comprendre que le designer, s'il est comme l'artisan des anciens temps un créateur d'objets, ne subit pas exactement les mêmes contraintes. Si l'artisan n'engageait que lui-même, le designer industriel a sur ses épaules le poids de toute une entreprise, de tous les employés de cette entreprise. *Avec l'avènement de la production en série, la fabrication d'un seul objet exige pour des millions de dollars d'outils et de matrices. Le dessinateur ne peut, alors, se permettre aucune négligence. En plus de l'énorme capital engagé, c'est l'avenir de la société qui est en jeu, celui des employés dont le gagne-pain est directement affecté par le succès ou l'échec du produit* ¹¹³. C'est en cela que la position du dessinateur industriel est difficile à tenir, il ne peut se permettre de suivre simplement son intuition ou son goût personnel, il est impératif qu'il dessine des produits qui se vendent s'il veut continuer à travailler et ne pas se retrouver menacé. Il nous dépeint avec un peu de nostalgie cette époque où les artisans étaient maîtres de leur oeuvre, du début    la fin, alors que le designer est soumis à tout un ensemble

¹¹³ *La laideur se vend mal*, Raymond Loewy, tel Gallimard, 1999, pp.217-218. Et il poursuit : *L' "industrial designer", lui, ne travaille jamais seul. En règle générale, il fait partie d'un trio (aidé de dizaines d'assistants) chargé de résoudre le problème. Aidé d'un ingénieur et d'un spécialiste du prix de revient, il examine chaque phase de l'entreprise dans ses moindres détails, afin de trouver une solution rapide, parfaite et définitive. C'est en équipe que s'accomplit pour la production en série, ce que l'artisan faisait seul, avec ses mains et sans intervention extérieure. Le rapport étroit qui existait entre la matière (argile, verre ou étain) et l'artiste infusait à l'objet l'expression authentique d'une personnalité. L'artisan était le maître absolu de sa création depuis le début jusqu'à la fin. Dans bien des cas, l'oeuvre non signée trahissait son auteur. [là encore on retrouve cette idée qu'il faut tendre vers un anonymat de la production, effacer toute trace de la "patte" de l'artiste, ce qui est aussi un thème Duchampien, et évacuer toute sensibilité personnelle.]*

de normes, de contraintes techniques et commerciales, entravé en quelque sorte dans l'expression de sa sensibilité. Peut-être veut-il nous indiquer par là que le designer est tout sauf un artiste, si l'on considère ce dernier comme ayant toute liberté de créer selon son bon plaisir les figures qui lui passent par la tête. Nous reviendrons plus loin sur ce mythe de l'artiste comme représentant de la liberté absolue dans un monde où tous semblent dépossédés de leur libre-arbitre. Il peut sembler plutôt que ce soit une question de choix et de priorités, que de choisir d'être libre ainsi ou autrement, sur ce plan ou sur un autre. Cette nostalgie d'une liberté de l'artisan qui avait une maîtrise totale sur toutes les étapes de la production, nous pouvons assez aisément la révoquer elle aussi, mais il est intéressant de noter que c'est un peu l'idée sous-jacente d'un mouvement célèbre émergé en Angleterre en la deuxième moitié du XIX^e siècle, le mouvement *Arts & Crafts*. Déjà pour eux se posait le problème non seulement de la perte de liberté, mais surtout de la perte de sens. Le designer n'engage pas seulement l'avenir des entreprises pour lesquelles il établit des modèles, il donne forme à l'environnement quotidien de milliers ou de millions de personnes, il détermine aussi l'esthétique de la production de plusieurs centaines ou milliers de travailleurs. Ses choix ne sont pas légers.

D'une certaine manière, les responsabilités qui pèsent sur les épaules du designer peuvent être gênantes, et il peut sembler difficile dans de telles conditions de concevoir des choses qui soient tout de même jolies, qui donnent envie aux gens qui seront en contact avec elles de les aimer. De plus, le designer ne va-t-il pas aussi se trouver responsable de la pluie et du beau temps, c'est-à-dire de l'humeur des gens qui utiliseront les objets qu'il ou elle a dessinés ? N'avons-nous pas tous tendance à maltraiter tel ou tel objet qui nous résiste ou nous déçoit, reportant sur les épaules de son ou ses concepteurs la mauvaise humeur que souvent nous tenons de notre propre maladresse ou de la culpabilité d'avoir mal agi, sentimentalement parlant à l'égard des personnes que nous aimons ? Le designer peut essayer, à sa façon, de contribuer au bonheur de tout un chacun, mais il ne peut être tenu responsable, on ne peut l'accuser de n'avoir pas tenu ses promesses si, malgré les beaux objets, les gens ne parviennent toujours pas au bonheur parfait, ni à aimer la vie ou les personnes qui les entourent.

2) une petite histoire du design industriel

Le propos de cette partie n'est pas encyclopédique, il ne s'agit pas d'énumérer l'ensemble des événements qui jalonnent l'histoire de l'art de produire des objets fonctionnels auxquelles les qualités plastiques confèrent un statut d'objet d'art. Nous allons revenir, toujours dans le but de définir le design comme moyen de communication de l'industrie, sur le moment d'apparition de cette idée dans le domaine public, aux environs de 1850. Nous verrons ensuite comment l'on peut distinguer un deuxième moment où se polarise le champ par des engagements de personnes qui tentent de définir, de faire exister le design industriel comme discipline artistique ou comme métier. Pour comprendre comment des forces sociales vont être mobilisées pour réaliser une partie de ce projet, il nous faut tenir compte d'idées parfois caricaturales qui ont pu servir d'aiguillons pour stimuler ou orienter une prise de conscience.

le design comme concept philosophique, on ne peut en faire l'histoire, un concept n'a pas d'histoire¹¹⁴. Mais le design industriel, c'est une notion datée, qui commence à apparaître à un certain moment historique et connaît ensuite des développements successifs. On ne peut vraiment dire si cette histoire a une fin. Mais on peut dater le début, au milieu du XIX^e siècle. C'est surtout à partir de l'exposition universelle de Londres en 1851 que l'on va commencer à parler d'esthétique industrielle. Dans certaines revues, certains journaux, certains salons, dans ce qui fait une opinion publique, on commence à se poser la question. Le bâtiment qui accueille cette exposition, le fameux Crystal palace, fait sensation en lui-même. C'est une nouvelle architecture, que l'on n'aurait pu envisager ou du moins réaliser sans l'industrie. C'est aussi l'heure des démonstrations de puissance, où l'on cherche à montrer une capacité quantitative de l'industrie. Revenons au bâtiment, cette immense serre de verre et d'acier. Il faut la capacité de production industrielle pour réunir tant de poutres métalliques, tant de panneaux de verre en si peu de temps. Il faut la force

¹¹⁴ parti pris ? le concept serait chose en soi dont les différentes interprétations peuvent tout de même être datées les unes par rapport aux autres, mais cette histoire est-elle celle du concept ou celles des erreurs d'interprétations ? le concept comme interface de rencontre transhistorique et trans-géographique ? Point nodal où convergent des intérêts communs ou opposés ?

normative de l'industrie pour produire des éléments si semblables en si grand nombre.

En France, c'est à la suite de cette exposition qu'une part de l'opinion publique va s'inquiéter de la faiblesse de l'industrie française, qui en est encore à présenter un nouveau style de mobilier, un nouveau style d'ornement dans les expositions universelles. Et cette inquiétude va avoir de multiples conséquences, de la création d'écoles d'art appliqué à la création des banques par actions. C'est ainsi aussi que les pouvoirs publics vont avoir le souhait de préserver la singularité française et de ne pas inciter au développement industriel pour plutôt préserver l'artisanat de luxe comme spécialité. L'idée commence à émerger, au niveau européen, et la notion de design industriel commence à apparaître, comme volonté d'embellissement des produits de l'industrie. Les mouvements d'opposition à celle-ci vont aussi prendre forme, tel le mouvement *Arts&Crafts* en Angleterre, qui va prôner un retour aux temps de la tradition et de l'économie de village, où chacun a un rôle et est compris dans sa globalité d'être humain et non comme ayant une fonction et des besoins.

À peu près à cette époque, en Allemagne, on voit apparaître, un intérêt pour l'art, la culture et les arts décoratifs¹¹⁵, réaction peut-être à une critique envers l'attention focalisée sur la quantité et la puissance abstraite. L'Autriche aussi va développer une école des arts appliqués, dont sortira par exemple Gustav Klimt. En France, Baudelaire plaide pour la modernité en art, et contre les ouvriers émancipés qui veulent faire les artistes¹¹⁶. On verra que c'est souvent avec mépris et

¹¹⁵ on peut trouver une bonne description de cette époque et des enjeux soulevés notamment par la création de l'île aux musées de Berlin dans *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Thomas W. Gaehtgens, Librairie Générale Française, 1999. L'auteur y évoque aussi la prise en compte de la nécessité de former des jeunes gens qui soient capables d'être des artistes au service de la beauté industrielle. À propos de la création du musée des arts décoratifs, pp.58-59 : *Après que le roi de Prusse eut été proclamé empereur d'Allemagne en 1871, les collections royales furent systématiquement agrandies. Le prince héritier Frédéric, nommé protecteur des musées dans le but de le détourner d'autres activités politiques, fut sur ce point d'un soutien essentiel. Dans les deux premières décennies de son protectorat, deux musées importants furent construits, à l'extérieur, toutefois, de l'île des Musées. Il s'agit du musée des arts décoratifs, auquel on a donné aujourd'hui le nom de son architecte, Martin Gropius. Il fut érigé en 1877-1881 dans la future Prinz Albrecht-Straße. Juste en face, Hermann Ebde construisit durant les années 1880-1886, dans ce qui était à l'époque la Königgrätzerstraße [...] le Musée ethnologique.*

¹¹⁶ On trouvera, en annexe 4, des extraits des écrits esthétiques de Charles Beaudelaire illustrant ce propos.

condescendance que seront regardés les artistes appliqués par les tenants de l'art pur et académique. La question commence à se poser.

Ce n'est qu'après la "première" guerre mondiale que l'urgence va apparaître de ne pas faire que poser la question de loin sans y toucher. L'industrie ne sert-elle qu'à produire une grande boucherie ? Le passage à l'échelle industrielle est-il la cause de ce massacre jamais vu ? Comment orienter le développement de l'industrie pour qu'on n'en arrive pas de nouveau là ?

Le Bauhaus de Weimar commence à exister en 1919. C'est une tentative de réponse moins radicale que celle du cabaret voltaire de 1916-1917, réunissant à Zurich quelques artistes radicalement opposés à l'industrie. On verra que c'est surtout un moment où les tensions vont se révéler, devenir visibles, où les conflits vont éclater entre différentes visions de l'art et de son application à l'industrie. Au même moment, Raymond Loewy va instituer la profession de designer industriel aux États-Unis, avec sa fameuse idée : *la laideur se vend mal*. Au Bauhaus, le mot design n'apparaît pas, en tous cas, il n'est nulle part fait mention de cours de design. L'école rassemble des architectes, des artistes d'avant-garde, des fabricants de meubles, des potiers, des créateurs de vêtements ou de textile d'ameublement, mais aucun designer n'y donne de leçon ou n'y est formé.

En France, de même, on ne commence à parler de design que dans les années soixante, voire même soixante-dix. Avant on a plutôt tendance à parler d'art décoratif ou d'art appliqué à l'industrie, en opposition aux arts et métiers, qui sont plutôt les arts de l'ingénieur. Dès ce moment, on aura tendance à utiliser plutôt le mot comme adjectif qualificatif désignant l'appartenance de l'objet qualifié au style à la mode de l'époque : le style design connaissant en France un franc succès lorsque les baby-boomers accèdent au pouvoir d'achat de leur parents et peuvent enfin s'équiper à leur goût, qui s'oppose à l'ancien, au rustique, au décoré. Raymond Loewy, pour sa part, se plaint souvent qu'on ne lui laisse pas regarder à l'intérieur, mais qu'il ne puisse intervenir que sur les carénages. Encore aujourd'hui, cette séparation est plus ou moins maintenue. Le designer n'a pas à concevoir les machines, mais seulement une interface utilisateur. Ce qui fait du design un art visuel, plutôt. Et ce qui, quelque part, dégage le designer d'une grande part de responsabilité quant à l'usage promu derrière la forme qui est sa seule responsabilité.

À partir des années 1960, on commence à organiser un battage médiatique autour de la notion de design¹¹⁷, pour le faire reconnaître comme art, ou pour redorer l'image de l'industrie, peut-être notamment parce que celle-ci commence à montrer des signes de faiblesse avec la crise du pétrole et de la métallurgie. C'est en partie injuste, de vouloir culpabiliser l'industrie, car jamais une telle masse d'individus, une si grande population n'aurait pu voir le jour sans l'industrie. C'est quelque chose qu'on ne peut nier. Les objets design commencent à rentrer au musée, certains sociologues commencent à parler du "système des objets" et à enterrer le design comme style de mobilier. C'est la phase d'institutionnalisation du design, son apogée, ou le début de sa chute. C'est aussi le moment où la notion se problématise, avec des tensions selon qu'on tente d'y voir un art, une arme de séduction idéologique, un moyen de développement économique.

¹¹⁷ On pourrait citer ici un ouvrage de référence : *Histoire du design 1940-1990*, Raymond Guidot, op. cité, pp.11-12 : *Si d'aucuns considèrent que "design" vient du français "dessigner" ou "dessaigner" qui, jadis, signifiait à la fois montrer, indiquer, dessiner, c'est néanmoins en référence à un usage anglo-saxon qu'il s'est imposé en France au cours des années soixante. En français, le terme n'a cependant pas tout à fait le même sens qu'en anglais, où, sans autre précision, il concerne un certain état d'esprit, une manière d'aborder la "conception" d'un objet nouveau. Ainsi les anglo-saxons l'utilisent-ils aussi bien pour désigner les produits de l'artisanat que pour ceux de série fabriqués en usine : appareils, machines, véhicules, meubles, outils, ustensiles, vêtements, mais également tissus, papiers peints, imprimés, affiches, etc., sans oublier, lorsque leurs éléments sont fabriqués en atelier, les bâtiments et les ouvrages d'art. [...]*

En France, dans un premier temps, lorsqu'il prend la relève d'"esthétique industrielle", le terme concerne essentiellement le domaine de l'"industrial design", et plus spécifiquement la production de série en usine des objets de consommation. Rapidement, il va pourtant devenir synonyme de recherche stylistiquement innovante – pouvant aller jusqu'à un effet de mode – et sera alors plus nettement lié au mobilier et à l'architecture intérieure. [...]

Selon une acception désormais internationale, on peut néanmoins parler de "design" dès lors qu'il s'agit de concevoir un objet en vue d'une production industrielle, et particulièrement d'une production de série. "Design" caractérise alors la part de création qui, dans la conception d'un objet (ou système d'objets), assure la cohérence entre les impératifs techniques de fabrication, la structure interne de l'objet, sa valeur d'utilisation et son aspect. Ainsi défini, il apparaît bien comme historiquement lié à la révolution industrielle, et son vaste champ d'application concerne toute la production d'environnement à l'heure de la production mécanisée. Cela sous-entend, bien sûr, que la pièce unique n'entre dans le design que si elle est un prototype destiné à une production de série, ou si elle n'a pu être conçue et réalisée que par les moyens mécaniques, voire informatiques, propres à l'industrie. Quant à l'objet réalisé artisanalement, il relève lui aussi du design lorsqu'il constitue un jalon suffisamment important dans la conceptualisation de l'utile pour que la production industrielle décide de s'y référer.

À partir de là, on voit aussi des mouvements, notamment en Italie, qui vont chercher à faire du design un jeu, notamment en travaillant sur l'idée de semi-aléatoire, de façon à produire des séries d'objets qui soient formellement identiques mais uniques. C'est-à-dire qu'on peut en donner une définition, décrire un modèle qui soit commun à toute la série, mais chaque exemplaire va se déplier, se déployer de façon à ce que des variations permettent de faire de chaque exemplaire un objet unique¹¹⁸. C'est un progrès vers la vérité, incontestablement, puisque la normalisation totale est impossible, à cause des variations de la matière première toujours organique et il serait mensonger en fait de promettre un produit identique à tous les clients à chaque occasion. C'est une reconnaissance de l'unicité de chaque moment et de

¹¹⁸ Ainsi, à l'exemple de Gaetano Pesce, le designer peut introduire de l'aléatoire dans la production industrielle pour faire des objets qui soient tous uniques : *C'est [...] la mousse de polyuréthane qui va révéler la capacité imaginative de Gaetano Pesce. Avec la série de sièges U.P. de 1969, il montre d'emblée son intérêt pour le détournement des matériaux et des techniques. S'inspirant de la mise sous vide du café lyophilisé, il a l'idée d'un processus permettant une considérable réduction du volume d'un siège dans la période qui sépare sa sortie d'usine et le premier instant de son utilisation. Il imagine de procéder en deux temps. Il injecte d'abord du polyuréthane souple en expansion dans une enveloppe de jersey extensible déposée dans l'empreinte d'un moule, de manière à obtenir, en fin d'opération, un volume en forme de siège. Il place ensuite celui-ci dans une machine à faire le vide, où le polyuréthane, perdant 90 % du volume d'air contenu dans ses alvéoles, se réduit à une galette qui est maintenue dans cet état entre deux feuilles de polychlorure de vinyile souple soudées entre elles. Lorsqu'on découpe cette enveloppe, l'air qui reprend place dans la mousse permet son gonflement et ainsi le retour de la forme initiale.*

La suite de ses recherches porte principalement sur l'important problème de la différenciation dans la production de série. La chaise Golgotha en propose, en 1972, une remarquable illustration. Pour la réaliser, une pièce d'étoffe doublée en laine de verre est, au trempé, imprégnée de polyester. Elle est installée ensuite sur deux fils, comme un drap mis à sécher, en ménageant la forme d'une assise et en laissant les pans reposer sur le sol. La polymérisation de la résine assure la rigidité de la forme qui, du fait de la formation de plis, et selon la manière dont le tissu repose au sol, est différente d'un "siège" à l'autre.

Plus remarquable est peut-être encore l'idée qui aboutit à la création des sièges Sit-Down de 1975 : une empreinte de moule reproduit en négatif la forme d'une siège crapaud ; une fois cette empreinte grossièrement tapissée d'un matelassage de tissus, du polyuréthane en expansion est déversé dans le moule ; après moussage et polymérisation, il vient bloquer les plis d'étoffe qui se sont formés de manière parfaitement aléatoire. L'effet de hasard augmente encore si l'on utilise un tissu imprimé car, aux plis, s'ajoutent les juxtapositions de dessins et de couleurs – d'où une différence plus grande d'un siège à l'autre.

Avec ces deux exemples, Pesce prouve que production de série n'est pas forcément synonyme de monotonie. En outre, les processus de fabrication qu'il imagine, tout en permettant la différenciation, ne ralentissent en rien les rythmes de fabrication. Il démontre aussi que les matériaux ont une capacité à dire autre chose que ce à quoi l'habitude les a contraints. Et surtout, qu'il n'y a pas de matériaux plus nobles que d'autres, tout étant dans l'intelligence avec laquelle on les utilise.

l'incapacité humaine à répéter exactement ce que veulent peut-être faire percevoir ces designers, ou est-ce un désir de liberté et de reconnaissance de l'unicité de chaque être humain et de chaque instant ?

C'est un des mouvements de tension du design vers l'art contemporain, qui, tout en refusant de renoncer à l'utilitarisme, cherche sans doute à échapper au reproche de produire une réalité uniformisée. Le design n'est peut-être pas responsable, pas vraiment, de la standardisation de l'existence, de l'expérience. C'est un des axes de distinction relativement aux écoles d'art décoratifs existantes, lors de la fondation du bauhaus, que de vouloir simplement embellir les produits de l'industrie, ayant admis que l'industrie existe, qu'elle fonctionne et que des gens achètent ses produits. C'est un anti-élitisme qui est à l'origine du design. On ne peut pas revenir en arrière, aux temps où l'on vivait entre gens qui se connaissent, à l'horizon d'un village autarcique, à moins de déclencher un génocide. Les fondateurs du bauhaus partent de ce principe en disant qu'il n'est pas non plus bon de condamner le prolétariat à vivre une existence entière dans la laideur et les produits mal faits. Leur but est d'essayer de démocratiser la beauté, la qualité.

a) les origines du concept.

Nous avons dit plus haut que le concept commençait à apparaître dans l'opinion publique à peu près au moment de l'exposition universelle qui se tint à Londres en 1851. C'est aussi à ce moment qu'un Anglais, Henry Cole fait paraître un *journal of design* étudiant presque toutes les branches de la fabrication industrielle, partout où l'industrie touche au domaine de l'ornementation ou à celui "des objets de la vie courante"¹¹⁹. Il fait partie d'un mouvement intellectuel qui commence à s'intéresser à l'esthétique non seulement des produits de l'industrie, mais aussi des conditions environnementales générées par celle-ci. De plus, il considère qu'il est important d'éveiller la sensibilité artistique des enfants, en les faisant notamment étudier la forme d'objets simples de la vie courante. C'est un premier pas. Mais c'est bien plus l'exposition elle-même qui va déclencher un débat dans l'opinion publique internationale¹²⁰. Le bâtiment lui-même, de par sa forme inédite et sa structure originale pouvait amener à une réflexion sur l'esthétique industrielle, éventuellement déranger les habitudes des architectes ou faire rêver artistes et ingénieurs. *Le vaste hall d'exposition de Joseph Paxton, construit avec une armature métallique préfabriquée et des feuilles de verre (le Crystal Palace), était l'oeuvre non pas d'un architecte, mais d'un ingénieur autodidacte inspiré*¹²¹. Le fait qu'il s'agisse d'un assemblage d'éléments préfabriqués est une première, et montre en lui-même les progrès de l'industrie et sa capacité à produire des formes à forte charge émotionnelle. Suite à cette exposition, plusieurs écrivains, aussi bien français

¹¹⁹ Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, op. cité, p.303. Où l'on voit que, dès le départ, dans l'acception anglaise du mot, les motifs ornementaux sont inclus dans le design, alors que sur le continent, le design est souvent opposé à l'ornementation, comme style.

¹²⁰ *L'exposition universelle de Londres de 1851 est la première grande manifestation industrielle et technique de l'histoire du XIX^e siècle. C'est une incomparable promotion de l'industrie humaine [...] Pour la première fois est envisagée une association des arts, des sciences et de l'industrie. Cette évolution des arts appliqués à l'industrie accrédite le positivisme qui voit dans la science une chance pour la démocratisation du bien-être. [...] Nouveauté, économie dans la fabrication et la maintenance, résistance, excellence de l'exécution, adéquation à la fonction, innovation dans la réflexion sur des principes anciens, progrès de l'esthétique formelle, précision et fiabilité de la performance, beauté du dessin, de la forme ou de la couleur, ou des deux autres en référence à l'utilité, sont autant de critères pris en compte par le jury pour la distinction des médaillés.* In *Le design – histoire – principaux courants – grandes figures* ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, pp.10-11.

¹²¹ Frank Whitford, *Le bauhaus*, Thames & Hudson, 1989, p.13

qu'allemands, vont rédiger des rapports pointant la nécessité d'une union de l'art et de l'industrie. On peut citer pour la France le comte Léon de Laborde¹²², ainsi que l'architecte allemand Gottfried Semper¹²³. L'un comme l'autre vont tenter d'importer cette idée dans leur pays d'origine.

En Angleterre, la réaction n'est pas inexistante non plus, puisque l'on peut affirmer que c'est à peu près à ce moment que va se structurer le mouvement *Arts&Crafts*, autour de la figure de William Morris. Mais il est plutôt, avec son ami John Ruskin, considéré comme étant parmi les opposants les plus résolus à la machine dans l'Angleterre du XIX^e siècle. *Tous les deux croyaient que les effets de la production industrielle étaient spirituellement néfastes pour l'artisan aussi bien que pour l'utilisateur : la machine n'avait pas d'âme ; elle priverait l'humanité de son âme. Elle dérobait à l'artisan la joie du travail bien fait et refusait au public le plaisir exaltant de vivre dans un environnement conçu avec adresse et amour*¹²⁴. Il semblerait que leur projet ait été de recréer des communautés villageoises, au sein desquelles chacun aurait pu être à la fois artisan, artiste, paysan. Cependant, leur projet a été lourdement critiqué par des détracteurs qui affirmaient que leur seule clientèle était composée de parvenus, probablement des gens qui se seraient enrichis ailleurs en exploitant éhonteusement des pauvres ouvriers et qui auraient voulu se donner bonne conscience ou racheter "de la qualité" après avoir écoulé des tonnes de marchandises médiocres.

Mais, conscients de cette critique, les continuateurs de ce courant vont chercher à faire populaire, aussi bien dans le domaine de l'architecture que de la création de meubles. Il semble qu'il fasse partie de leurs principes d'utiliser le plus possible des matériaux naturels, "nobles" trouvés à proximité du lieu de construction et des

¹²² *Une collaboration étroite entre le fabricant et l'artiste s'impose. C'est la thèse que soutient le comte Léon de Laborde (1807-1869), auteur d'un rapport monumental sur l'exposition universelle de Londres publié en 1856, précisément intitulé De l'union de l'art et de l'industrie. In Le design – histoire – principaux courants – grandes figures ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, p.12*

¹²³ *Un autre personnage émit des critiques sur ce qu'il vit à l'exposition universelle : l'architecte allemand Gottfried Semper (1803-1879), qui résidait depuis plusieurs années en Angleterre en tant que réfugié politique [...] se rendait compte que le progrès technologique était irréversible. Au lieu d'envisager les moyens pour préserver les artisanats traditionnels, il proposa donc la formation d'une nouvelle race d'artisans qui comprendraient et exploiteraient le potentiel de la machine d'une façon intelligente et artistique. In Frank Whitford, *Le bauhaus*, Thames & Hudson, 1989, p.16*

¹²⁴ Frank Whitford, *Le bauhaus*, Thames & Hudson, 1989, p.16

méthodes de travail qui réduisent la part de la machine. Ils veulent surtout essayer d'éviter le travail qui soit un abrutissement, mais certains n'excluent pas le recours à une mécanisation partielle, aux matériaux plus modernes (contreplaqué ou même aggloméré) afin de parvenir à proposer des objets de bonne qualité à une clientèle populaire. Ce mouvement s'étend dans le monde anglo-saxon pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. De nombreuses publications vont non seulement présenter des meubles et le moyen de les commander, mais serviront aussi de tribunes pour utopistes. Les participants de ce mouvement feront tout pour révéler leurs plans afin de permettre à ceux qui le désireraient de fabriquer eux-mêmes jusqu'à leur maison s'ils le souhaitent.

Il est intéressant d'étudier l'impact que vont avoir ces premiers débats, cette première prise de conscience de la nécessité de s'occuper un peu de l'esthétique industrielle. Comme le signala à son heure Raymond Loewy, que nous avons cité plus haut, il semble que jusqu'alors le problème avait été escamoté par les questions de fonctionnalité. Il fallait avant tout réussir à produire des machines qui fonctionnent et durablement si possible, leur apparence étant le cadet des soucis des ingénieurs. Quant à la production textile, qui était elle aussi pour une part industrialisée, il est délicat d'y déterminer avec exactitude la part proprement industrielle. Nous avons noté plus haut qu'une grande partie encore du filage et du tissage se faisaient à domicile, et il n'est pas exclu qu'une grande partie de la coupe et de l'assemblage des vêtements proprement dits se soient encore faits pendant très longtemps par des artisans ayant plutôt une clientèle locale. Il y a même encore une cinquantaine d'années, la norme était de faire faire ses vêtements sur mesure par des couturières, ou de les faire soi-même. Seuls, peut-être, les vêtements de travail ou les uniformes de l'armée étaient produits en grandes séries, mais dans ce cas, il ne s'agissait pas de produits destinés à un marché libre et laissés aux choix des consommateurs. Seuls les tissus étaient produits industriellement, et encore, car si une partie de l'industrie du tissage et du filage était faite à domicile pour des marchands, il n'est pas impossible que de petits coupons aient pu être échangés localement hors marché. Le prêt-à-porter est une industrie assez jeune encore, même si on peut en trouver les traces du commencement dans un roman comme *au bonheur des dames* d'Émile Zola. Il n'en est pas vraiment question au milieu du XIX^e siècle, même si la mode est un phénomène déjà ancien, dont on trouve trace dans les écrits de cour du XVII^e.

L'industrie, c'est surtout alors le charbon et l'acier, la papeterie, le chemin de fer. Peut-être, les ouvriers commençaient à développer un peu de consommation, à acheter des petits meubles ou de la vaisselle. Sinon, les parvenus achetaient des objets artisanaux de luxe, ce qui n'empêche pas que l'on puisse considérer cet artisanat, pris dans son ensemble, comme une industrie.

Selon Siegfried Giedion, le XIX^e siècle marque véritablement les débuts de la consommation de masse. Non pas que les gens soient tellement plus riches, mais *les machines réduisaient à presque rien le prix [...] de presque tous les produits utilisés en art et en décoration*¹²⁵. Quel est le problème ? Il est multiple, selon cet auteur : d'une part les fabricants se contentent de recopier les modèles du passé, sans tirer parti des nouvelles techniques pour inventer de nouvelles formes, plus propres à l'époque, et par ailleurs, les gens produisent de véritables entassements d'objets tous plus clinquants les uns que les autres, sans aucun goût, sans aucune notion d'harmonie d'ensemble, ce que l'on peut être tenté de définir comme triomphe du kitsch. C'est peut-être à ce moment que se forme cette idée qu'il faudrait éduquer le goût du public, d'un côté, et inciter les industriels à produire des objets plus neutres, moins surchargés en eux-même d'ornements et de chromes. De là sans doute, vient cette autre idée reçue que le design aurait pour ennemi mortel le kitsch, même si l'on ne résume pas le design à un style d'apparence fonctionnaliste.

Que ce soit en France, en Allemagne ou en Angleterre, l'éducation aux arts plastiques va prendre son essor à partir de ce moment. L'État français qui, sans doute, ne se sent pas de vocation à diriger l'industrie, à orienter ou même à véritablement contrôler son développement, va plutôt tenter de sauver sa spécificité parisienne de *capitale des industries de luxe*¹²⁶. Dans la France du second Empire, on créa l'école impériale et spéciale de dessin et, *consciente que la supériorité de ses industries d'art était conditionnée par le maintien du goût, Paris se dota progressivement d'une structure d'enseignement qui devint un fer de lance de l'instruction pour les artistes industriels et les ouvriers d'art*¹²⁷. Mais bien d'autres écoles apparurent à ce moment. Peut-être la tradition française de l'artisanat de luxe a ses origines dans les fameuses manufactures royales des gobelins, d'Amiens, de

¹²⁵ Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, op. cité, pp.298-299.

¹²⁶ L'art utile, Stéphane Laurent, L'Harmattan, Paris, 1998, pp.23-24.

¹²⁷ L'art utile, Stéphane Laurent, L'Harmattan, Paris, 1998, pp.23-24.

Soissons, de Beauvais. Nous savons que ces industries étaient déjà organisées nationalement, asservies en quelque sorte à l'institut (qui regroupait l'académie des beaux-arts, des sciences, d'architecture) qui fournissait des cartons destinés à être produits en séries plus ou moins grandes par les manufactures susnommées. Les rapports de l'art "pur" aux arts appliqués étaient déjà plus ou moins figés sur un mode hiérarchique qui dévalorisait comme "mineurs" ces arts décoratifs. C'est ainsi que l'école impériale et spéciale de dessin *qui était presque devenu[e] une préparation au concours d'entrée de l'école des beaux-arts (il arrivait que certains ateliers de cette institution fussent presque exclusivement composés d'anciens élèves de l'école impériale de dessin), reçut le sobriquet de petite école*¹²⁸. Cela est intéressant à noter pour plusieurs raisons : d'abord cela explique certaines remarques de Baudelaire, accusant certains peintres de n'être que des "ouvriers émancipés"¹²⁹, ce qui par un phénomène de réaction en chaîne, explique peut-être un certain mépris de la critique d'art pour tout ce qui n'est pas de l'art pur, mais justement un art industriel ou appliqué ; cela explique aussi un peu pourquoi on préféra développer un artisanat de luxe et un art sophistiqué et élitiste, plutôt qu'une culture de masse comme ce fut le cas dans d'autres pays. D'un côté, on chercha à contenter un *immense besoin de connaissances* [des ouvriers et des apprentis] *qui correspondait à leur volonté grandissante de valoriser leurs compétences et de pallier les manques de leur instruction technique*¹³⁰, mais tout en les maintenant dans leur spécialité, en leur permettant d'y devenir plus raffinés mais sans les inciter à en sortir ; de l'autre on enferma les artistes dans une sorte de *château de la pureté*¹³¹.

¹²⁸ L'art utile, Stéphane Laurent, L'Harmattan, Paris, 1998, pp.23-24.

¹²⁹ Ainsi, dans un moment de fureur, il remercie le sergent qui crosse un anarchiste : *L'homme que tu crosses est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles ; c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, iconoclaste juré, bourreau de Vénus et d'Apollon ! Il ne veut plus travailler, humble et anonyme ouvrier, aux roses et aux parfums publics ; il veut être libre, l'ignorant, et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles. Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste !*"
Ainsi, les philosophes et les critiques doivent-ils impitoyablement croquer les singes artistiques, ouvriers émancipés, qui haïssent la force et la souveraineté du génie. In Baudelaire, *écrits esthétiques*, op.cité, pp. 180-181.

¹³⁰ Stéphane Laurent, *l'art utile*, op. cité, pp.23-24.

¹³¹ Pour reprendre le titre d'un texte d'Octavio Paz consacré à Marcel Duchamp.

Pour l'Allemagne, la situation semble s'être constituée un peu différemment. Mais faisons un détour par l'Autriche où *l'école des arts décoratifs [fut]fondée en 1867 qui était rattachée au musée autrichien impérial et royal d'art et d'industrie*¹³². Nous savons aussi, que bien avant l'inauguration du bauhaus de Weimar, les ateliers de la Wiener Werkstätte¹³³ furent une tentative d'union des arts dans le but de produire des objets pour le quotidien qui soient beaux. Cependant, ce mouvement subira une partie des critiques déjà adressées aux tenants des *Arts & Crafts*, un trop grand élitisme, un goût trop prononcé pour les matériaux précieux et le travail artisanal de haut vol condamnaient ses productions à rester d'une diffusion pour le moins confidentielle. La seule concession, peut-être, que les fondateurs du mouvement auraient faite à l'industrie serait stylistique, apparente : *La tendance à une géométrisation poussée de la forme et du décor des objets, imposée par les deux fondateurs, y était telle que l'on a pu dire des créations de la Wiener Werkstätte qu'elles obéissaient à la "dictature du carré"*¹³⁴. Mais ces éléments stylistiques ont leur importance, puisqu'ils vont influencer profondément les créateurs du bauhaus.

Pour l'Allemagne proprement dite, avant d'évoquer, brièvement l'expérience du bauhaus, il est important de signaler deux faits. D'abord la forte volonté affichée par Frédéric Guillaume II de Prusse de donner à son peuple les outils nécessaires à l'acquisition d'une culture aussi bien classique que concernant les styles décoratifs, avec la construction du fameux quartiers des musées à Berlin, projet qui sera repris et étendu par ses successeurs. Ensuite, la fondation, en 1907 du Werkbund, association regroupant artistes et industriels¹³⁵. Cette association sera à l'origine de

¹³² *Klimt*, Gottfried Fliedl, Taschen, 2006, pp.29-30. l'auteur nous renseigne d'ailleurs sur la vocation de cette école et de ce musée : *Le musée d'art et d'industrie était le premier musée d'arts décoratifs sur le continent européen après le musée South Kensington de Londres et c'était en même temps le premier institut de musée moderne qui se soit engagé dans l'idéologie de culture bourgeoise sur le sol viennois. Il ne devait pas être un simple musée d'exposition pour le grand public, mais, en premier lieu, un lieu d'enseignement et de documentation pour l'artisanat et l'industrie.*

¹³³ *Les membres de la Sécession contribuèrent à la création en 1903 des Wiener Werkstätte, ateliers produisant des meubles, des objets domestiques, des tissus et même des vêtements, qui étaient vendus sur place, ce qui offrait une formation et un soutien financier aux artistes et artisans* in Frank Whitford, *Le bauhaus*, op. cité, pp.18-19.

¹³⁴ *Histoire du design 1940-1990*, Raymond Guidot, Hazan, Paris, 1994, p.26.

¹³⁵ *La valorisation du travail et le développement de la qualité, par l'union de l'art et de l'industrie ou de l'artisanat au sein d'une doctrine moderne, favorisent la cohésion sociale – un des principes de l'association. Parmi les fondateurs, Hermann Muthesius, Peter Behrens, Walter Gropius, Henry Van de Velde, Josef Hoffmann, Bruno Taut, Adolf Mayer, Richard*

la fondation du bauhaus, elle servira notamment d'appui à Walter Gropius pour mener sa campagne en faveur de la création d'une école permettant de former cette nouvelle génération d'artistes aptes à travailler pour l'industrie. L'association et les liens qui y seront créés permettront sans doute à Walter Gropius de faire vivre l'école, et de trouver des débouchés aux étudiants qui en sortiront.

Il faudra revenir sur le bauhaus, mais nous pouvons commencer à évoquer brièvement les idéaux qui ont orienté la fondation de cet institut. Nous avons commencé, déjà à évoquer les raisons qui avaient rendu sinon nécessaire, du moins possible l'apparition d'une telle école. Comment se fait-il que cet événement soit resté encore aujourd'hui si important, alors que bien d'autres écoles d'art appliqué ont existé avant et après ? Une part importante de cette notoriété tient au fait que l'école donna une place considérable à des artistes qui étaient alors connus mais tout de même très nettement avant-gardistes. Ces artistes, ce sont surtout Klee et Kandinsky, qui étaient alors les premiers artistes abstraits, s'intéressant à une recherche formelle que l'on peut qualifier de pure, au sens de détachée. La notion de Gestalt est essentielle si l'on veut percevoir ce qu'il y avait d'intéressant à employer de tels chercheurs fondamentaux. La notion de gestalt implique la perception et la transcription de l'émotion par la forme, mais par l'autre versant de l'idéogramme que sa signification¹³⁶. Autrement dit, si vous prenez cent calligraphies d'un même idéogramme, vous aurez cent formes signifiant la même chose, mais chacune exprimera une émotion différente. Itten, responsable de la propédeutique, travaillait à rendre sensible, à travers ses exercices sur le souffle et la méditation, ses étudiants aux émotions dont ils chargent leurs oeuvres sans en être toujours conscients, leur permettre d'en devenir conscient et d'utiliser activement cette capacité de perception pour insuffler une émotion précise aux formes qu'ils publient. Cela complexifie un peu la notion que *la laideur se vend mal*, mais seulement au premier abord.

Cela permet de percevoir, dans ce sens de la notion de Gestalt, ce qui peut être l'une des origines du fameux conflit entre Itten et Gropius. La forme qui va se vendre, plaire, sera celle qui sera à même de porter l'émotion que les gens attendent ou

Riemerschmid. In *Le design – histoire – principaux courants – grandes figures* ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, p. 41.

¹³⁶ Certains surréalistes ont travaillé sur cette idée aussi, à l'aide de la typographie : le même mot, selon la police utilisée, la place qu'il occupe dans l'espace de la feuille, n'est pas perçu uniformément.

veulent transmettre au moment de l'acte d'achat ou lors de l'utilisation. En même temps, malgré tous les efforts du designer, la forme qu'il va proposer au chef d'entreprise ne sera qu'une indication, mais ensuite, le designer n'est pas maître de l'émotion, du souffle avec lequel les ouvriers puis les vendeurs vont faire apparaître cette forme, tout au plus peut-il s'arranger avec les publicitaires pour instituer une image et éventuellement un usage idéal de la forme. Sans même pouvoir être certain que celle-ci ne soit pas détournée par quelque surréaliste ou autre dada. Dit autrement, l'émotion sur laquelle le designer travaille, qui est peut-être l'essentiel du contenu du message de cette forme particulière, il ne peut en maîtriser la réception. Et l'on retrouve cette idée de l'éducation du goût du public, mais sans péjorativisme, simplement, cela montre la nécessité de construire un référent commun qui fasse que l'on soit d'accord sur la signification abstraite des formes, si l'on veut en rationaliser l'usage et faire de la communication visuelle un véritable langage. C'est là que se recourent les questionnements des peintres abstraits et des graphistes publicitaires. Et c'est probablement ce qui fait l'unicité du Bauhaus. Notamment parce que le régime hitlérien fera usage des avancées dues à la recherche fondamentale produite par l'équipe du Bauhaus. Bien sûr, on ne peut accuser les artistes du Bauhaus d'avoir voulu cela, la plupart ayant fui lors de l'accession au pouvoir du parti nazi, mais il n'est pas anodin de poser cette question car c'est peut-être aussi ce qui fit fuir Itten, cette peur que le pouvoir de l'artiste de séduire, de mobiliser des émotions ne soit utilisé à mauvais escient.

Le projet de Walter Gropius¹³⁷, c'était de recréer non pas la vie du village idéalisé, mais plutôt l'ambiance des compagnons qui bâtirent les cathédrales. Il voulait que tous les artistes et les artisans soient de nouveau unis, sous l'égide éventuellement de quelques architectes pour édifier une nouvelle société humaine, ou un monde riant (non ça c'est de style). Surtout, nous l'avons déjà dit, mais ce n'est pas inintéressant de le répéter, Gropius a commencé dix ans avant d'ouvrir l'école à faire ce que l'on appellerait aujourd'hui du lobbying auprès d'architectes, d'artistes, d'artisans, de responsables politiques pour promouvoir cette idée d'une "arche" de la création où tous travailleraient ensemble à la réalisation d'un monde plus beau. Bien sûr, dans la pratique, cela s'est avéré plus délicat. Gropius a quand même réussi à

¹³⁷ On trouvera en annexe 1 un texte de Gropius où il présente les idéaux qui orientent la fondation de cette école.

tenir pendant neuf ans la direction, réussissant tout de même à payer des professeurs et construire une école entièrement neuve. Un des autres idéaux qui ont conduit à la création de cette école, c'est ce fameux mythe de l'artiste maudit qu'il fallait casser, en rendant l'artiste utile à la société, utile signifiant économiquement viable. D'une certaine manière, on peut dire que Raymond Loewy est la face cachée de cette pièce qui ne se pose pas de questions et fonce et réussit économiquement, alors que le bauhaus sera le laboratoire où vont s'affronter les propositions théoriques et pratiques les plus divergentes, mais sans jamais vraiment réussir à réaliser une autonomie financière, et devant finalement renoncer devant l'avènement du parti nazi. Pourtant, nous verrons qu'une partie des idéaux du bauhaus seront repris et appliqués par l'état nazi pour améliorer les conditions de travail et rendre fiers et heureux les ouvriers¹³⁸. Mais n'anticipons pas, l'histoire de l'école ne se résume pas à ces deux dates. D'abord parce qu'il semble que les idées du bauhaus ont persisté bien au-delà de cette époque, et bien au-delà des frontières allemandes. Ce n'est pas seulement le style du bauhaus qui continue d'être considéré comme assez moderne, ou comme un classique indémodable, surtout si l'on considère le style seulement dans sa partie visible. Ce sont aussi les questionnements qui y ont émergé, non pas seulement sur les rapports de l'art à l'industrie mais de ces deux entités à la vie, à la collectivité. On peut affirmer que certaines des raisons qui poussèrent Itten à partir sont assez proches de celles qui décidèrent mai 68. Et cela n'a rien à voir avec la révolution de 1789 ou de 1848. On peut voir ça comme une évolution du goût du public, dans les objectifs de la lutte et les moyens de la mener, même si c'est toujours un peu la même lutte qui continue. On peut voir le bauhaus comme une machine extrêmement sophistiquée de détournement de l'énergie révolutionnaire vers des buts socialement utiles. Ou comme la fleur qui émergea de l'industrie pour en faire cette machine extrêmement sophistiquée et la faire servir cet idéal social plutôt qu'un autre.

¹³⁸ *L'image national-socialiste du travail – Albert Speer et le bureau de la “beauté du travail”*. Éric Michaud in *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, actes du colloque tenu à Bercy les 25 et 29 juin 2001, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie – Paris, 2002, pp.59-67.

b) différents mouvements ou styles de design au XX^e siècle

Si plusieurs auteurs s'accordent à dire que le design industriel a vraiment commencé à être exploité systématiquement après la seconde guerre mondiale, c'est peut-être lié à ce que le concept de *design industriel* est celui qui a été le plus mis en avant par les médias, et c'est peut-être l'un des moyens du *soft-power* américain dont l'expressionnisme abstrait avec ses peintures géantes est une autre branche. Dans ce sens, le design a été apparenté à la mode, il fallait chaque année un nouveau style de déco, un nouveau style de design, un nouveau style de mode. On aurait pu aussi imaginer un nouveau style de peinture, de littérature, de cinéma, d'architecture, de musique, mais c'est plus délicat, comme d'imaginer une nouvelle révolution scientifique chaque saison. Et pourtant, la presse scientifique tourne elle aussi, dans un sens économique. On voit bien avec Raymond Loewy, même s'il peut jeter un regard sur son passé en 1952 en ayant le sentiment d'avoir oeuvré à bon nombre de grandes entreprises, qu'il reste quelque chose de balbutiant, une difficulté et une joie à faire exister cette profession. D'une certaine manière, les courants qui vont se succéder après 1945 n'auront plus ce chemin d'institutionnalisation à faire et l'on peut alors considérer qu'ils ne font qu'instituer un style personnel dans un métier déjà institutionnalisé. Mais cela n'empêche pas que l'on puisse trouver dans chacun de ces styles une illustration d'une conception différente de ce qu'est le design, et ceci dans toutes les acceptions que nous avons pu mentionner. Nous ne pourrions citer tous les groupes ou mouvements, ceux évoqués ici sont choisis pour illustrer un propos, peut-être les tendances les plus opposées, les plus extrêmes pour tenter, toujours, de définir un peu les contours du champ, mais sans prétendre à une exhaustivité, ni à une clôture, ces choix sont basés sur une documentation incomplète, en fonction de critères plus ou moins subjectifs.

Revenons aux débuts, où l'art appliqué n'est pas encore vraiment le design industriel, et considérons les mouvements *Art nouveau* qui vont émerger dans toute l'Europe au tournant du vingtième siècle. On peut dire que ces mouvements, dans l'ensemble sont la trace que les artistes commencent à se pencher sur les questions d'art appliqué avec un certain intérêt, ou que les artistes appliqués ont développé une certaine finesse qui les fait tendre de plus en plus vers une modernité avec les avant-gardes artistiques. Ces mouvements auraient eu en commun plus qu'une

similarité dans les apparences mais, bien qu'ayant *le grand mérite d'aller vers une réconciliation de l'homme avec l'ordre naturel et, en particulier, avec le monde végétal, ignorent résolument les possibilités qu'offre désormais la fabrication mécanisée. Simultanément, la production industrielle, indifférente à ces courants contraires, s'affirme dans la voie qui lui est propre : l'application des progrès de la technologie*¹³⁹. Le clivage est encore fort entre l'artisanat de luxe, basé non seulement sur des ouvriers hautement qualifiés, mais aussi sur une collaboration étroite avec les artistes d'avant-garde, et l'industrie qui a plutôt tendance à se focaliser sur l'avancée technologique ou à produire des modèles basés sur des styles déjà populaires, voire à imiter des styles anciens.

Il semble que le pas décisif soit franchi lors de l'intronisation d'un nouveau mode de production par Henry Ford avec la ford T. Il semble que ce soit le premier objet vraiment conçu pour l'ère industrielle, pour un public de grande masse, avec une conception de l'outil de production et de son fonctionnement, avec cette idée de payer mieux et de réduire les coûts pour que ses ouvriers puissent en acheter une. À partir de ce moment on peut parler de design industriel, mais sans pour autant que l'on puisse dire que des efforts aient été consentis pour donner à l'objet une apparence attrayante, séduisante. Mais par contre on ne peut nier qu'il s'agit d'autre chose qu'un simple *mix-produit* pour reprendre cette notion utilisée en marketing, même si c'est aussi cela, avec cette idée de concevoir un produit vraiment accessible pour une cible socio-économique bien définie. Le design s'entend dans ce cas comme la conception de tout un mode de production et de diffusion et l'on peut même affirmer que cela structura durablement la vie de bon nombre de personnes. C'est un autre extrême de style de design, opposé aussi bien superficiellement que structurellement au style précieux et fleuri des mouvements *art nouveau*. On pourrait être tenté de dire que c'est un style plus proche de celui de Hitler et Porsche pour définir la première Volkswagen devenue par la suite coccinelle, mais on peut dire que le concept a été repris et adapté à d'autres réalités et d'autres utopies. Mais, lorsque le régime nazi lance la volkswagen (la partie mécanique ayant été conçue en

¹³⁹ *Le XIX^e siècle s'achève ainsi avec la formidable prolifération de mouvements et d'écoles qui tendent à promouvoir pour l'homme de demain un environnement affranchi des modèles prestigieux, mais pesants, du passé. On parle de Modern Style en Grande-Bretagne, d'Art Nouveau en Belgique et en France, de Jugendstil en Allemagne, de liberty en Italie, de Modernismo en Espagne, de Sécession en Autriche. In Histoire du design 1940-1990, Raymond Guidot, Hazan, Paris, 1994, p.19.*

partie par Ferdinand Porsche), le concept est bien de la rendre accessible à tous les ouvriers, ce qui est un peu aussi le programme de Ford. Projet social que l'on retrouve, un peu déformé certes, avec le front populaire. Il s'agit dans tous les cas de transformer les symboles de privilèges en objets banals, utilisables par presque n'importe qui.

Il n'est pas inutile, si l'on veut considérer cet aspect des choses, de relire à l'aide de Siegfried Giedion ce que fut le XIX^e siècle américain, cette inflation de brevets¹⁴⁰, cette frénésie d'invention. Il ne s'agit pas seulement d'inventer de nouvelles utilités, mais aussi de perfectionner la fabrication, de rendre plus efficace celle-ci et cela débute, avec les travaux de Taylor sur la chaîne de montage et ce que l'on va nommer l'*organisation scientifique du travail*¹⁴¹. Ce qui est essentiel, dans cette idée de la chaîne de montage, c'est d'y voir la cassure définitive d'un ancien mode de production où chacun pouvait avoir une compréhension de l'ensemble du processus. Ici, l'usine a été conçue une bonne fois pour toutes et les ouvriers n'ont plus qu'à faire exactement ce qu'on leur dit. Cette spécialisation extrême donne aussi un rôle de plus en plus précis à chaque employé des services administratifs de l'entreprise ; petit à petit, les responsabilités vont se diluer dans les bureaux et l'on va voir apparaître une organisation en services séparés. Cela va permettre aussi l'essor de la profession de design industriel, comme si il avait fallu que soient réglés tous les détails techniques avant que l'on puisse se permettre de procéder aux décorations. L'entreprise ne se conçoit plus de la même façon, autour d'un savoir-faire particulier, mais de plus en plus autour d'une image de marque, dans une relation anticipée à des consommateurs¹⁴². Le design apparaît seulement comme fonction dans

¹⁴⁰ *Jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, les inventions, pour autant qu'elles furent consignées dans les archives du bureau des brevets en Angleterre, sont en nombre infime. Aux environs de 1850 par contre, le besoin de créer s'empare des masses, et nulle part aussi frénétiquement peut-être que dans l'Amérique des années 1860. Inventer est alors une activité normale. Tout le monde invente ; celui qui possède une entreprise, quelle qu'elle soit, cherche par tous les moyens à accélérer et à perfectionner la fabrication de ses produits et à leur donner un aspect engageant.* In Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, p.55.

¹⁴¹ Voir notamment Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, op. cité, p.62, pp. 85-87 et pp.101-104, pour comprendre comment s'est mise en place cette organisation basée sur un découpage de la fabrication en tâches de plus en plus infimes et sur la définition d'une *one best way* pour chaque petit geste, dans le but d'optimiser à la fois les cadences et la régularité.

¹⁴² *La consommation, devenue un véritable phénomène de société dans les années 1900, déclenche une réflexion sur des nouvelles idées de publicité et de marketing. Le développement de la production de masse et l'organisation rationnelle des entreprises*

l'entreprise lorsque celle-ci s'organise autour de ce nouveau modèle d'organisation et lorsque l'on reconnaît "scientifiquement" qu'il faut rendre attrayants les produits en faisant appel à des créateurs. Il faut convaincre, séduire, saisir cette part de pouvoir d'achat dont l'usage n'est pas déterminé par la nécessité. D'une certaine manière, on peut voir le bauhaus comme une enquête de grande envergure réalisée par le patronat allemand dans le but de définir une économie industrielle et l'on peut en voir subsister les fondements dans l'Allemagne d'aujourd'hui. La France, sur ce chapitre, paraît beaucoup plus conservatrice, notamment dans l'insistance à maintenir les ouvriers dans la misère, sous prétexte qu'ils n'ont pas d'éducation et à maintenir la barre haute de la distinction.

En dehors de cela, veut-on une énumération de styles d'apparences, d'une succession ou d'une concurrence de parti-pris esthétiques superficiels ? On peut citer le style *streamline*, dire que c'est un style bâti autour de la mythologie de la vitesse, afin de faire que les consommateurs se sentent partie liée à la conquête de l'espace, en donnant à leur grille pain une allure d'astronef. On peut parler du design scandinave, autour de la figure d'Aalto, comme d'une tentative de lier la technique industrielle avec un soin de la nature, une recherche de beaux matériaux et de formes organiques accouplée à une simplicité de fabrication qui pourraient faciliter la production en série. On peut parler de l'école d'Ulm, succédant ou reprenant le bauhaus et tendant à donner aux objets un dépouillement, une austérité qui soient signes de qualité et de solidité. On peut parler ensuite du design italien des années cinquante et soixante, dont certaines tendances restent vivaces, comme d'un design plus joyeux, aux couleurs vives et aux formes rondes, telles que le rendaient possible les nouveaux matériaux plastiques. Tous ces mouvements ont structurellement un peu la même fonction, et pour qui veut les étudier en détail, les deux ouvrages cités dans cette sous-partie peuvent être valables (*Histoire du design* par Guidot ou le *larousse du design* par Anne Bony). On trouvera en annexe, parmi les interviews de designers publiées par la revue *art press* exprimée l'opinion qu'il est plus facile de définir un style de design propre à une entreprise qu'à des nations. Sans vouloir

entraînent un changement des pratiques commerciales. La société Ford lance en 1908 le modèle T, qui obtient un immense succès commercial. Elle développe chaque années un modèle et en lance la mode. Ford est considéré comme l'inventeur d'une nouvelle théorie d'organisation et d'action industrielles que certains économistes considèrent comme un système économique. In Le design – histoire – principaux courants – grandes figures ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, pp.75-76.

attiser le feu des nationalistes, il semble pourtant que l'on puisse être tenté de voir en ces différences superficielles la traduction d'une constitution différente mettant en valeur une hiérarchisation différente des priorités, ce qui aujourd'hui se traduit peut-être encore dans la crise des dettes souveraines et la menace que fait peser sur l'union européenne l'incompatibilité de ce qui est nommé "modèle scandinave" ou "allemand" ou "italien" ou "grec". Ces modèles ne sont peut-être que des stéréotypes ayant la même fonction institutrice de valeurs que les mythes tels qu'il sont fonctionnellement décrits par Lévi Strauss dans *l'anthropologie structurale*. Et il faut peut-être encore tenir compte de cela lorsque l'on cherche à interpréter les formes du design, qu'elles sont probablement et partiellement conçues dans le but de produire une esthétique qui reflète une différence nationale contre d'autres idéaux, dans le but de faire adhérer implicitement aussi à cet ensemble de valeurs des individus que l'on ne va peut-être pas informer de l'orientation que l'on donnera à l'énergie qui leur est prise en échange de l'objet qu'on leur donne.

c) paradoxes ou tensions du design vers l'art contemporain

Peut-être n'est-ce qu'ainsi qu'il est intéressant de voir quels sont les mouvements qui vont tenter de remettre en question les paradigmes du design industriel comme arme de séduction au service de l'industrie. On peut dire que ces mouvements apparaissent principalement suite aux crises pétrolières et à la montée des menaces terroristes. Deux tendances principales émergent et sont le fait, souvent de jeunes artistes, architectes ou designers qui éprouvent certaines difficultés éthiques à concevoir la beauté industrielle. D'une part, certains estiment qu'il faut sortir de l'anonymat, en produisant à nouveau des objets uniques, que ce soit par la personnalisation, par des méthodes incluant des variations aléatoires, ou en réaffirmant les droits artistiques du designer à utiliser l'outil industriel pour produire des modèles uniques et sur-mesure. D'autre part, certains produisent aussi des faux-produits, pures images qui ne sont destinées qu'à faire parler et ne font que sembler être des produits de consommation noyés dans la variété du choix des produits de l'industrie. Enfin, certains font de l'anti-design en produisant des objets utilitaires à partir de matériaux recyclés ou non destinés à un tel usage pour produire une esthétique anti conformiste et plutôt guerrière ou trash.

On peut dire que tous ces mouvements ont en commun une sorte de post-modernité, et ceci, quelque soit l'usage ou le sens que l'on fasse de ce mot, envisagé comme relation distanciée à différentes formes de modernité. La modernité serait une forme de *religion du progrès*, mais la post-modernité se base essentiellement, semble-t-il sur la perte de croyance en l'existence d'une *one best way* pour permettre la coexistence de tous les styles¹⁴³. Ainsi, il apparaît que, de toutes façons, quel que soit le style de la personne en tant qu'expression d'une posture relativement à

¹⁴³ *Dans la société contemporaine, caractérisée par la dimension transitoire et la fragmentation des styles de vie, le paradigme du goût pur n'exerce plus le pouvoir contraignant et nobiliaire d'une époque. [...]*

*Beaucoup de facteurs ont concouru à son déclin : l'importance croissante des mass media et de la culture de consommation attirant l'intérêt d'un nombre toujours plus important de spécialistes ; la révolution postmoderne et la progressive relativisation des barrières culturelles entre goûts nobles et goûts mineurs ; la diffusion des mécanismes propres à la mode et au star system dans une diversité de domaines qui en étaient exclus (par exemple la littérature et la cuisine). In *Goûts à vendre, essais sur la captation esthétique*, institut français de la mode, op. cité, p.88.*

l'économie, il est possible de concevoir un monde d'objets qui soient l'épanouissement et la représentation de ces choix éthiques et esthétiques. On peut aussi aimer vivre dans une caverne en Afghanistan, et trouver des meubles appropriés pour composer un décor et recevoir des journalistes de manière à présenter de façon crédible les idéologies terroristes. Sans aller jusque là, la récupération de l'idéal punk comme motif décoratif est intéressante : *Le répertoire high-tech fait appel à une certaine fascination primaire pour les outils, les matériaux froids et les environnements métalliques, un goût glacé pour les ambiances cliniques, carcérales ou industrielles. Le mouvement punk émerge en 1977. Le style high-tech correspond à cet univers défoncé, dépourvu de manières, à son mépris du paraître, du protocole. Il répond aussi à son slogan "no future", à cette idéologie sans projet – et sans racines* ¹⁴⁴.

On ne peut dire cependant ici comment ça s'articule vraiment. Est-ce que l'on doit dire que la publicité ou les médias récupèrent le mouvement punk, en mettant en scène des présentations de mode notamment, dans une atmosphère qui l'évoque et la rend visible à travers des objets devenus codes ? Est-ce que l'on doit voir cela comme la partie visible d'une récupération des enfants égarés de la modernité en donnant du sens à leur rébellion ? C'est-à-dire comme une manière de leur montrer un certain respect en acceptant de lire ce qui fait sens dans l'opération d'écart ? Ou aussi comme une manière de montrer que c'est par l'univers glacé et inhumain de l'industrie, de la clinique et de la prison que l'on va pouvoir les ramener à la raison : bâtir une maison ? Retour à Michel Foucault, qui est post-moderne dans le sens où il ridiculise par avance toute rébellion, toute nouvelle révolution. De là aussi l'idée que le design n'est bien qu'un choix d'apparences, et que c'est bien tout ce qui nous reste comme liberté de mouvement dans la ruche de l'économie mondialisée à flux tendus. On peut aussi bien lire ces oeuvres comme des ironies d'artistes tentant de rendre plastiquement l'impression que c'est ce qui reste d'une esthétique industrielle vue par les ouvriers ou les exclus de la réussite économique.

Ce qui est intéressant aussi à noter, c'est l'apparition de designers qui tendent à revenir vers l'artisanat et la production de pièces uniques. Ils utilisent l'outil de conception mis en place et dont le résultat visible est l'ordinateur et les logiciels de

¹⁴⁴ *Le design – histoire – principaux courants – grandes figures* ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, p.155

création de formes en trois dimensions, ainsi que des outils qui permettent la matérialisation de ces formes. Il devient possible avec certains procédés tels que la stéréolithographie de produire presque instantanément toute forme dessinée à l'aide d'un logiciel de dessin en trois dimensions, et certains créateurs de meubles commencent à mettre en oeuvre cette technologie pour produire des pièces uniques. Mais aussi, d'autres designers fabriquent des objets de la vie quotidienne en éditant des séries d'objets dont chaque exemplaire soit unique, bien qu'ils partagent un certain nombre de critères de définition en commun. On peut dire que ce sont en quelque sorte des artisans qui utilisent les nouvelles technologies développées par l'industrie, ou des artistes qui produisent des objets un peu fonctionnels mais avant tout visuels et politiques¹⁴⁵. Nous voyons déjà ici se produire une dissolution de la frontière entre les artistes, qui doivent de plus en plus être pluri-disciplinaires et les designers qui tendent à devenir politisés, et à faire des oeuvres qui puissent passer pour des oeuvres absconses sorties d'une salle d'exposition d'art contemporain.

Sans vouloir vraiment faire une conclusion, mais plutôt poser quelques idées fortes émergeant de ces prémisses. On peut distinguer trois phases principales, peut-être quatre. Tout d'abord, l'émergence du concept, démarrant autour de 1850 avec pour événements clés l'exposition du Cristal Palace et la parution du *journal of design*. Cette phase est achevée par Raymond Loewy et la création du Bauhaus et entre ces deux moments, on peut dire que l'industrie n'est pas prête et que l'art appliqué se limite à de la décoration artisanale. On peut dire que la deuxième phase est l'oeuvre de Raymond Loewy et Walter Gropius, même s'ils ne sont pas seuls, mais ils en sont les exemples les plus parlants. Cette phase consiste en l'intégration du design par les entreprises industrielles, une sorte de bataille pour faire accepter et tester l'idée, durant laquelle on va chercher une sorte d'efficacité de la forme devant rendre visible la fonction, mais durant laquelle on ne cherche pas à faire d'effets visuels "gratuits".

¹⁴⁵ *Alchymia est un groupe de designers qui a exercé une influence importante sur tous les secteurs du design : design industriel, design intérieur, graphisme, mode, design objet. Il propose une solution qui se situe entre modernité et postmodernité. [...] En 1978, le groupe devient le lieu d'expérimentation de la vague radicale milanaise. À l'intersection entre les expériences artisanale et industrielle, il ouvre, pour conserver son autonomie, sa propre galerie, dans laquelle il présente ses productions et sa gamme, le Bauhaus. [...] Le groupe conçoit un design produit antirationnel, faisant appel à des références historiques et à des motifs décoratifs des années 1950. Avec humour, il revisite les classiques du design, et utilise des références à l'art en le banalisant. In Le design – histoire – principaux courants – grandes figures ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006, pp.159-160.*

Ensuite, après la deuxième guerre mondiale, le design est intégré comme outil marketing, et les entreprises ont pris l'habitude de lancer chaque année, voire deux fois par an des nouveaux modèles, un nouveau style. Cela est intéressant pour plusieurs raisons, non seulement parce que cela montre que les entreprises ne vendent plus désormais une qualité de fabrication, une technologie, mais un style, un mode de vie. Aussi cela montre une nouvelle manière de fonctionner qui intègre la publicité : l'entreprise doit conquérir, occuper, défendre son terrain médiatique, et pour cela il lui est nécessaire d'avoir toujours quelque chose de neuf à présenter. La dernière phase, enfin, débute dans les années soixante-dix et veut faire du design une arme critique envers l'industrie. C'est à ce moment seulement que l'on peut parler du design comme art à part entière, dans le sens où il prend une certaine autonomie vis-à-vis de ses commanditaires. Les objets présentés par ces nouveaux designers sont plus à lire comme des objets médiatiques que destinés à servir de prototypes pour l'industrie, le sens y importe plus que la fonction ou même que la forme en soi.

C) L'art

Nous n'allons pas réécrire l'histoire de l'art. Juste peut-être essayer de relever ce qui distingue l'art du design industriel, et ce en quoi les artistes ont voulu s'opposer à la fois aux industriels et à ceux qui voulaient forcer les artistes à être utiles économiquement. On ne peut faire l'économie de ce débat, ce n'est sans doute pas pour rien si les artistes ont de plus en plus, à partir du milieu du XIX^e siècle environ, essayé d'ériger une palissade, voire des barricades contre une sorte de menace diffuse, et oeuvrer à ce concept d'art pur.

Cette radicalisation des artistes, ce besoin d'être purs n'est pas anodin. Ce n'est pas que les artistes se soient réveillés un matin, aient fait des signaux de fumée pour rassembler la tribu et décider que, dorénavant, ils allaient faire de l'art pur. Mais, peut-être la création des écoles d'art appliqué n'y est pas pour rien. Pourquoi avoir voulu dégager l'art de toute notion d'utilitarisme ? Les artistes ont-ils eu le désir de ne pas redevenir serviles après la révolution, eux qui avaient toujours été plus ou moins bridés par les pouvoirs aristocratiques et religieux ?

On a reproché aux artistes d'avoir servi les riches et les puissants. On a reproché aux artistes d'avoir servi les idéologies religieuses et d'avoir contribué à enfermer le peuple dans la caverne avec leurs images de paradis qu'il était impossible d'atteindre. Puis il y a eu la révolution. On ne saurait dire si les artistes y ont contribué. Pas comme les philosophes des lumières ou les journalistes ont pu le faire. Pourtant, si l'on cherche bien, on verra que les artistes ont toujours joué avec les limites du politiquement correct, toujours pour gagner un peu de marge de manoeuvre face aux puissants. Mais leur apport est plus ambigu, l'image ouvrant souvent à plus d'interprétations possibles que le texte.

Qui a créé ce mythe de l'artiste maudit, enfermé dans sa solitude, amer et pauvre, qu'on enterre à la fosse commune et dont on vend pourtant, après sa mort, les oeuvres pour une fortune ? Pourquoi a-t-on plombé ainsi Van Gogh ? Ou qu'est-ce qui a fait qu'il s'est radicalisé, enfermé ainsi ? N'est-ce pas que la question d'un devenir utile et économiquement rentable le rendait fou ? Peut-être, sans doute, le fait d'avoir été marié à une prostituée n'est pas étranger à cette folie. Peut-être est-ce réducteur, mais il n'est pas impossible qu'il soit devenu un puriste de l'art à cause

de cela précisément, ayant porté ce poids d'avoir vendu l'amour et la beauté, et désirant alors créer ou participer de la beauté hors de tout échange économique. Peut-être cette interprétation est une fausse piste, mais rien ne le certifie non plus.

L'artiste ne crée pas, il enregistre la beauté du monde et c'est une prière pour que cette beauté soit conservée pour toujours¹⁴⁶. L'artiste porte un regard amoureux sur le monde, et c'est cet amour qu'il donne aux choses ou aux gens qu'il peint. Si l'artiste vend ses toiles, vend-il son amour ? Il peut craindre que ce soit ce qu'on veut lui arracher. L'artiste pourrait aussi bien devenir cynique et décider soit de leurrer ses clients, en ne leur vendant qu'un piège, ou de se moquer de ce qu'il advient des choses ou personnes par lui représentées. Le problème se pose de façon la plus aiguë si l'on vend un portrait en nu d'une femme que l'on connaît et que l'on aime. Vend-on la femme aimée ? Au risque qu'elle se fasse transformer en esclave sexuel par un indélicat ? Vend-on même un accès à cette personne ? Ou simplement une belle image qui puisse rendre agréable le domicile d'une personne pour que cela lui inspire de l'amour envers le monde et les gens qui l'entourent ? Le problème est que l'on ne peut savoir quelles sont les motivations de la personne qui veut acheter ces toiles. Et qu'il risque de les dissimuler d'autant plus que lui-même les juge inavouables. À priori, plus quelqu'un est prêt à payer n'importe quel prix pour posséder une oeuvre, plus c'est effrayant, plus le doute est grand sur la qualité de ses intentions.

¹⁴⁶ *Le jeune homme sourira sur la toile autant que celle-ci durera. Le sang bat sous la peau de ce visage de femme, et le vent agite une branche, un groupe d'hommes s'apprête à partir. Dans un roman ou dans un film, le jeune homme cessera de sourire, mais recommencera si l'on se reporte à telle page ou à tel moment. L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi (quid juris ?), bien qu'en fait il ne dure pas plus que son support et ses matériaux (quid facti ?), pierre, toile, couleur chimique, etc. [...] Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose. La chose est dès le début devenue indépendante de son "modèle", mais elle l'est aussi des autres personnages éventuels, qui sont eux-mêmes des choses-artistes, personnages de peinture respirant cet air de peinture. Et elle n'est pas moins indépendante du spectateur ou de l'auditeur actuels, qui ne font que l'éprouver par après, s'ils en ont la force. Alors le créateur ? Elle est indépendante du créateur, par l'auto-position du créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l'oeuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. In *Qu'est-ce que la philosophie*, Deleuze et Guattari, op. cité, p.154. [Duchamp disait, parlant de son alter-ego féminin : *Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel*. Sel de l'ironie, sans doute, dont il n'était pas avare, mais allusion sans doute aussi, à ce pouvoir conservateur du sel]*

Il se peut aussi bien que certains artistes à tendance plutôt cyniques aient décidé de se faire les maquereaux des femmes qu'ils peignaient, vendant effectivement les toiles comme des droits d'accès, ou pour couvrir l'objet réel de la transaction. Ce n'est malheureusement peut-être pas tout à fait impossible.

Le problème alors se pose différemment et l'on comprend mieux pourquoi l'artiste qui aurait voulu sortir sa femme de la prostitution pour lui permettre d'être autre chose que ça finit par se couper l'oreille pour ne plus entendre l'autre. D'où le camp des puristes contre les utilitaristes en art. D'où le fait qu'il faut choisir et être soit un artiste désintéressé, soit un maquereau. Puisque certain personnage politique comparait récemment un tableau représentant Apollon et les muses à une sorte de *bunga-bunga* des années 1800, il faut préciser la différence : ce n'est pas la même chose d'aider une femme à se révéler en tant qu'être spirituel, en tant qu'incarnant une vertu, un idéal, ou de l'exploiter comme objet sexuel pur et l'inciter à se concevoir et à se valoriser comme telle¹⁴⁷. On peut comprendre ainsi l'envie d'être des puristes et de défendre la beauté comme chose immatérielle et insensible à l'argent. Y voir un désir de faire que le monde soit plus plein d'amour et de poésie que de contribuer à tout réduire à une question d'argent, et les femmes à n'être que des poupées gonflables qu'on fait tourner au maximum et qu'on tue après usage, quand elles deviennent trop méchantes. Le désir de retrouver une certaine naïveté, une certaine innocence semble être un des axes majeur du développement de l'art. Nous devons essayer de comprendre ce qui est à l'origine de ce mouvement.

Le mouvement anti-art commence à vraiment se structurer pendant la première guerre mondiale. En 1916-1917, à Zurich. Dada, les surréalistes, Duchamp, le cabaret Voltaire, tous ces artistes instaurent l'anti-art. Pourquoi et contre quoi sont-ils anti ? Il semble qu'ils aient voulu faire un art qui n'offre ni beauté ni amour. Un art qui soit un pur jeu de significations, un mur pour dissiper le malentendu, ou éloigner les intéressés qui croyaient pouvoir, en achetant de l'art, en s'y intéressant, avoir des droits sur la beauté ou l'amour. L'art contemporain n'en finit pas, depuis, de nous

¹⁴⁷ “Il ne faut pas faire de nécessité vertu”. On a trop tendance à confondre la vertu (au sens philosophique, Kantien) et la notion de *virtu* chère à Machiavel (sur ce point le *Machiavel* de Louis Althusser est très explicite) que l'on peut traduire comme “prospérité de la cité”. Pour que la cité soit prospère, il peut être avantageux de mettre ainsi les femmes en esclavage et d'inciter les hommes à travailler plus pour avoir plus de sexe. Ce n'est pas la même chose qui est enjeu dans l'amour romantique qui fait qu'une muse se tienne à l'écart pour inciter son amant à se raffiner sans pour autant aller offrir à d'autres la félicité qu'elle lui promet.

servir encore et toujours, dans toutes les expositions officielles cet amas d'horreurs et d'incompréhension.

À l'inverse de la publicité et du design, arts pour vendre, vu que *la laideur se vend mal* et que les artistes ne veulent pas vendre leur bien. Art pur contre art vendu. C'est triste d'en être arrivé là. Mais il semble qu'il n'y a pas d'issue, le problème est trop politisé, trop constitué en champ de bataille et le moindre faux-pas peut faire basculer d'un côté ou de l'autre. Les artistes sont ainsi, ou s'estiment en mesure et en droit d'exclure du champ de l'art tout artiste qui manquerait à ces obligations. On peut vite fait se retrouver stigmatisé comme traître, traqué ensuite et exclu de tout le mouvement légitime des artistes qui sont subventionnés pour produire des horreurs. Du coup, on a de la fausse beauté artificielle en vitrine qui sert à leurrer des pigeons pour leur vendre des sous-produits, et des artistes qui produisent avec soin, avec art, des objets moches et volontairement déplaisants. Heureusement qu'il reste les musées et les livres. Mais alors l'art est mort, d'une certaine manière, ne subsistant que le spectacle sans valeur morale ou un artisanat *éclairé*, fait avec art, soin, respect sans autre message. Peut-être y a-t-il assez de peintures et de sculptures dans les musées, assez de grands livres, le spectacle pouvant aller jusqu'au culturel en mettant en scène les "grands classiques", l'abondance de titres de la rentrée littéraire servant à donner le change et à accréditer l'idée que nous vivons dans une société démocratique, ouverte, dynamique. Le fait de vivre dans un environnement densément culturel, où l'actualité de la création est étourdissante empêche peut-être l'émergence de questionnements plus profonds permettant l'émergence de sujets développés sur le plan spirituel et ayant la possibilité de mettre en cohérence pensée et action. À l'inverse, les experts de la culture sont peut-être coupés malgré eux de la réalité sociale, poussés dans une logique de concurrence et d'occupation du terrain médiatique.

1) art de faire / beaux-arts.

La notion d'art est ambivalente lexicalement. Marcel Duchamp a problématisé cette ambivalence. On parle de faire une chose avec art, pour dire le soin, l'habileté technique apportée à la réalisation. Les artisans sont censés travailler avec art, ils apprennent les règles de l'art. Les beaux-arts ne sont pas dénués de règles cependant, mais ne peuvent être réduits à un ensemble de règles à respecter. Une grande partie du mépris affiché par les scientifiques ou les industriels que l'on peut dire "rationalistes" envers les artistes peut se résumer par ce soupçon de parasitisme ou d'improductivité et l'absence de norme ou de règle permettant de déterminer avec certitude la valeur des oeuvres ne fait que renforcer ce soupçon. Nous verrons que cela ne signifie pas que les artistes n'aient pas institué des normes permettant de certifier ou de transmettre une exigence qualitative, mais sans pour autant renoncer à exprimer l'indicible, l'impensable, l'invisible ou l'éphémère. Peut-être même l'apparition de la photographie et de l'exposition universelle des oeuvres notamment par leur reproduction mécanisée a contribué à une radicalisation des artistes dans les mouvements expressionnistes où un primat de la fidélité émotionnelle se donne à voir qui dilue plus encore les *règles* de la représentation.

L'opposition ne se fait pas jour seulement à partir du XIX^e siècle et de l'ouverture de l'école d'arts appliqués. Déjà à la renaissance, lorsque la peinture est intégrée dans les arts libéraux, les artistes sont distingués des artisans. La peinture est alors considérée comme l'égale de la médecine, de la poésie, digne d'être pratiquée par la noblesse.

C'est peut-être ce pourquoi certains artistes vont refuser de céder après la révolution, pour sauvegarder ou retrouver certaines valeurs d'avant celle-ci. Il faut dire qu'ils n'ont pas dû être vraiment enchantés non plus de voir leurs oeuvres détruites, massacrées, brûlées par les révolutionnaires. On trouve chez Baudelaire notamment traces d'une nostalgie de l'ancien régime, où les arts étaient protégés par la noblesse. Les artistes ont toujours combattu pour la liberté, ou du moins nous avons voulu relire leurs oeuvres à l'aune de cet idéal. Certains artistes se sont engagés pendant la révolution, comme David, mais ce n'est pas le propos. Si l'on considère la révolution comme symptôme d'un changement structurel, mettant en

place de nouvelles valeurs, une nouvelle hiérarchie, un nouveau système, on peut considérer la position des artistes vis-à-vis de ce nouveau système. On peut se demander si les artistes, très vite, ne vont pas se détacher du mouvement pour recommencer à promouvoir leurs valeurs à eux, tout simplement¹⁴⁸.

Ces discriminations sont-elles vraiment nécessaires ? L'art ne devrait-il pas plutôt être un facteur de cohésion et d'unité sociale ? C'est défendable, mais l'art veut peut-être aussi préserver la beauté du monde contre l'exploitation systématique qui use et détruit tout. L'art veut peut-être, avec la poésie, préserver certaines subtilités, certaines relations subtiles surtout, qui font que la nature préserve certains secrets comme certains parfums à ceux qui savent prendre le temps de l'approcher avec prévenance. Nous avons tendance à utiliser le mot art pour parler surtout de peinture, c'est une confusion qui est assez répandue. Peut-être aussi en partie du fait de l'art contemporain et de tout ce qui a remplacé dans les musées la peinture et que l'on nomme art moderne ou contemporain des choses qui se situent dans la continuation de la peinture. Dans le cas présent, le fait est que le design se situe avant tout comme art visuel, en référence aux autres arts visuels, même si on peut parler de design sonore, de parfums ou d'idéologie.

Ce qui distingue les arts de faire, l'artisanat des beaux-arts, ce n'est pas tant la beauté, ce n'est pas non plus le soin apporté à l'exécution. C'est plutôt une question d'intention, ou d'âme. On arrive à des problèmes un peu délicats. Mais aussi cette question de la reproductibilité, ce qui fait que l'on ne peut réduire l'art à une méthode, ce qui constitue l'oeuvre d'art comme morceau unique et produit de la subjectivité. Nous ne parlerons pas beaucoup de la musique ou de la littérature dans ce texte là. La musique, quand elle est produite sur scène produit aussi des oeuvres uniques, irreproductibles, mais l'usage courant aujourd'hui est d'acheter des disques (idéalement car aujourd'hui, on les pirate) et l'on peut les écouter autant de fois qu'on veut, et surtout, on peut produire des millions d'exemplaires du même disque (ce qui fait que l'artiste est payé pour des millions de copies en n'ayant produit l'oeuvre qu'une fois, ce n'est pas pareil pour le peintre). C'est pareil pour le livre et la

¹⁴⁸ En ce sens, la *barque de Dante*, de Delacroix constitue un bon exemple de ce retour aux valeurs fondamentales, en ce sens qu'il est un clin d'oeil à cet artiste perdu en enfer qui est sauvé par un autre artiste, souveraineté de la culture qui permet d'échapper à la barbarie, indépendamment de toute protection princière ou autre.

rémunération d'un concepteur de package ou d'image utilisée par l'industrie qui est aussi basée sur une relation avec le nombre d'utilisations.

L'artiste, au moment où il produit une oeuvre, y investit toute sa culture, tout son savoir-faire, toute sa sensibilité émotionnelle. Si dans trois ans, on lui demandait de refaire la même, il ne serait pas dans le même état d'esprit et ne pourrait pas la rejouer exactement de la même façon. Même s'il en a vraiment l'intention, même si c'est ressemblant. D'abord parce que ça n'aurait pas le même sens pour lui (ou elle) de faire une copie et de faire une oeuvre au moment où il en a envie, au moment où il ressent comme une nécessité de peindre ce fragment du monde. L'intention émotionnelle n'est pas la même. On peut objecter que ça ne se voit pas, mais c'est nier toute valeur à l'art, autant acheter des posters encadrés.

Cela dit c'est une chose de faire des copies, c'en est une autre de faire un tableau à partir d'une esquisse, ou de reporter sur un support propre une peinture faite rapidement dans la rue ou la nature. Et on peut aussi concevoir la production de copies dans l'intention de créer des pares, mais là on rentre dans un débat encore plus délicat, et l'on voit l'autre côté du leurre. D'une certaine manière, Foucault, dans son ouvrage sur la peinture de Manet, soulève un coin de ce voile ou le rend visible. Si la peinture de Manet lui semble fermer un espace et non ouvrir une perspective, il n'est pas anodin qu'il parle de cette jeune fille dans le miroir qui semble prise entre plusieurs feux. Peut-être Manet voulait-il déjà montrer que dans cet univers de lumières artificielles, tout ne pouvait être qu'illusion, y compris la façon dont on peut avoir accès à des satisfactions érotiques, celles-ci mêlées aux bouteilles d'alcool pour créer ce mur sur voile ou sur toile, iconostase ou pare-feu dont le déjeuner sur l'herbe serait peut-être l'autre côté, à moins qu'il ne s'agisse là encore d'une illusion produite par la société de chemin de fer désireuse de vendre des expériences romantiques de voyage à la campagne.

C'est tout ce problème de l'intention du créateur qui fait différence entre l'art et l'artisanat. Cela dit sans vouloir nier la valeur du travail de l'artisan, ni la finesse des arts appliqués. Comment distingue-t-on la technique de l'art de faire ? Cela montre un certain raffinement déjà. On dit d'un artisan qu'il est maître de son art quand il est seulement habile techniquement, quand il connaît tous les trucs du métier, quand il possède une méthode propre, quand il fait preuve d'innovation, quand il possède un style personnel ou quand il est capable d'enseigner les règles de l'art à des apprentis

? On dit d'un objet artisanal que c'est un objet d'art parce qu'il a résisté à l'épreuve du temps, parce qu'il est particulièrement finolé, qu'il est fait de matières nobles ou parce que c'est un exemplaire unique daté et signé ? La distinction entre art et artisanat est quelque part par là. Pas vraiment dans le fait de pratiquer tel ou tel métier.

Paradoxalement, il y a aussi un mouvement dans l'art "pur" qui veut donner des règles, créer une norme technique, rationaliser la beauté en des canons. Ce mouvement n'est pas propre à la renaissance, on en trouve déjà trace en Grèce, peut-être même plus encore en Egypte antiques. L'art de la renaissance se caractérise par cette volonté de vouloir mathématiser la représentation picturale (ce qui est illustré par les traités sur les "divines proportions"). Le fait que l'art flirte alors avec la science, ou cherche à consolider sa position d'art libéral n'y est sans doute pas pour rien. Les artistes veulent faire la preuve de ce que leur pratique n'est pas intuitive mais fondée sur une science, sur des calculs, et repose avant tout sur un travail intellectuel, et non une habileté manuelle. Ingres et Abraham Moles¹⁴⁹ seront sans doute les derniers à vouloir insister sur cette notion de mathématisation et de scientification de l'art. Ensuite, les tenants de l'art moderne, Delacroix d'abord puis les impressionnistes, face à l'avènement de la photographie s'attacheront plutôt à montrer la fidélité émotionnelle de la peinture, plutôt que sa fidélité "quantitative". Bien sûr, on peut toujours objecter que les frères de Marcel Duchamp auront essayé de faire revivre le mythe de la "section d'Or", mais avec lui, on ne sait jamais vraiment bien où commence le canular, surtout quand il est sérieux.

¹⁴⁹ On peut citer un article intéressant à propos de cette question, *La perspective académique, peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17^e siècle*, Nathalie Heinich in *actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre 1983, Paris.

a) la notion de savoir-faire

La notion de savoir-faire renvoie à l'idée de méthode. L'une comme l'autre de ces deux notions se fondent sur un refus de l'intuition et un désir de solidifier l'expérience dans le but de pouvoir la répéter avec un résultat approximativement identique. La notion de savoir-faire est cependant différente de la notion de méthode en ce sens qu'elle n'implique pas nécessairement la formulation de règles. On peut dire qu'il y a un savoir-faire artistique qui ne peut se réduire à un ensemble de règles, à une méthode, même complexe. Ou alors, il faut envisager une méthode de production de l'artiste comme phénomène social. Il existe aussi cette notion que l'on dit "mécanique" une copie faite en respectant toutes les règles de méthode d'un artiste, y compris son toucher. Mais ce n'est pas la même chose que de produire cette oeuvre à un moment où ce style n'est pas encore publié, connu, diffusé. La recherche stylistique étant finalement la fonction de l'art, et c'est ce qui lui confère cette valeur révolutionnaire.

Dit autrement, un individu qui prendrait soin d'étudier toute l'histoire de l'art, d'apprendre à pratiquer toutes les techniques artistiques pourrait toujours ne pas être un artiste. C'est un peu ce jeu étrange qui est que les artistes semblent toujours courir devant la machine. Pour certains, le style est ce que l'individu arrive à sauvegarder pendant la perte de soi-même qui est automatique et inéluctable. Sorte de résidus qui montre les valeurs irréductiblement attachées à cette personne. La modernité serait une sorte de guerre totale et la post-modernité un moyen de réapparaître au travers d'oeuvres conçues dans d'autres buts que ceux provoqués par la modernité. La modernité serait comme un grand hall d'exposition pendue au-dessus du living room de l'humanité. Lieu où tout est voué à être disséqué jusqu'à dissolution totale, jusqu'à la moindre parcelle du moindre atome où l'on pourrait encore trouver un grain d'individualité. Tout doit disparaître.

La machine devenue incontrôlable, combien de films et de livres de science-fiction sur ce thème ? L'humain finit par être rejeté car il provoque trop de perturbations. Le post-modernisme peut sembler un jeu innocent, dégagé de tout utilitarisme, y compris signifiant pour ridiculiser la machine moderne ou le post-modernisme est un nihilisme. Ou le moyen de tout recouvrir, de tout rattrapper même les méthodes de

survie les plus farfelues. Aussi, pourquoi ridiculiser plutôt l'art et la poésie comme fantaisies intuelles ? Et non l'industrie avec tout son sérieux qui finit par se retrouver semblable à un géant mécanique trop sensible au vent pour tenir debout ? L'art ne produit rien de sérieux, comment pourrait-on le réduire alors à une méthode, à des règles, et l'académie paraît alors inutile et vaine. Et pourtant, elle fut bien fondée pour quelque raison. Mais, si certains en furent toujours tenus éloignés, pour être trop rebelles à la tradition et aux règles, qui visaient sans doute à maintenir un certain bon goût, d'autres en furent tout autant exclus pour vouloir réduire l'art à un ensemble de règles et de lois. L'art ne serait qu'un jeu absurde où l'on ne peut jamais rien gagner, c'est aussi un peu ce que dépeint Zola dans son *oeuvre*, tous ces hommes brisés par le rêve, qu'ils aient été ou non un moment couronnés. Décidément, l'art ne peut être envisagé que comme un contrepoids à ces autres jeux, trop sérieux que sont la science, l'économie, l'industrie, la politique.

Le roman d'Émile Zola est intéressant en tant que peinture de cette fièvre qui prit un moment la peinture et en fit un de ces jeux sérieux. Il y avait quelque chose à gagner, d'un coup, c'était sûr. Était-ce la femme ? la gloire ? les médailles ? Le personnage de Claude reste seul finalement à la poursuivre comme chose en soi, comme satisfaction se suffisant à elle-même, sans vouloir ne plus en sortir ni la sortir. Le personnage de Duchamp reste intéressant aussi à ce titre, lui qui arrêta de peindre dès lors qu'il eût du succès. Peut-être l'art est-il un jeu sans règle auquel il convient de ne pas gagner ? Où l'on joue en pure perte, de temps, d'énergie et de matériaux afin de se mieux connaître, de découvrir les aspects de soi-même que l'on se cache pour vivre parmi les autres. Et c'est un suicide alors que d'exposer, une fois de plus on finit par se dire que les moines bouddhistes ont peut-être raison, avec leurs mandalas de sables coloré qu'ils jettent une fois qu'ils sont terminés. La vanité de vouloir exister et laisser une trace, vanité de vouloir enregistrer le monde alors que c'est lui qui est toujours déjà là, bien avant et au-delà de notre regard furtif. La peinture n'a peut-être de sens que comme art décoratif, pur ornement ; embellir le quotidien des autres, voilà une utilité publique, n'en déplaise à tous les moqueurs. Et pour cela, pas de règle non plus, il faut savoir capter leur désir, trouver l'arrangement de couleurs et de tons qui les enchante et cela est différent à chaque fois.

b) la mise en avant de la créativité

Dans *l'oeuvre*, Zola cherche peut-être à montrer la règle de l'art moderne, désormais il faudra faire le salon des refusés avant de connaître la gloire critique puis les faveurs du marché. Il faut choquer, sortir une fois de plus de ses gonds la porte majestueuse de la peinture ou de l'art. Chaque fois, la critique et le marché rachètent les oeuvres et les artistes partis plus loin, aggrandissant sans fin le domaine de l'art moderne. De sécession en révolution, d'avant-garde en avant-garde, toujours plus loin, jusqu'au bout du monde, jusqu'à la pornographie, jusqu'à l'absurde doublement répété et riant de se voir si ridicule. Surtout, l'art doit produire du nouveau, du jamais vu, du sensationnel, une nouvelle école, mais surtout pas une nouvelle mode. On ne peut démonter l'écritau qui dit à l'entrée *Attention, peinture fraîche !* alors il faut trouver quelqu'un qui ait assez d'enthousiasme pour en remettre une couche chaque jour. On en est à exposer des cadavres vivants traités d'une façon qui rappelle les empailleurs égyptiens, mais plus moderne. Finalement, on pourrait aussi bien mettre une télé avec un programme qui changerait de chaîne toutes les trente secondes dans une grande pièce toute blanche et ce serait l'utime stade de perfection de l'art contemporain. Plus rien à dire. Soit ça ne sert à rien, soit c'est déjà fait, dans les deux cas c'est pareil. Rien de neuf. On tourne en rond. Et l'on se demande si il n'y a pas quand même quelque chose à sauvegarder de cette orgie de couleurs, de cette recherche de formes. De cette peinture qu'on a oubliée sous les machines conceptuelles abstraites de l'art contemporain. Oui, la beauté, cette grande absente de tout l'art du vingtième siècle, qu'il fallait haïr pour faire sérieux. Et pourquoi la peindre et ne pas se laisser aller tout simplement à l'aimer, à la chérir, à faire qu'elle prenne des droits sur tout l'espace ? Pourquoi vouloir l'enfermer dans ce petit bout de peinture, avec une signature ?

La beauté du geste n'a rien à faire de l'apparence. Et l'art peut-être ce moyen de faire percevoir, de rendre sensible le public à la fragilité de la beauté. Peut-être est-ce tout ce qu'on peut sauver, une valeur didactique ? Mais alors que faire de cette exigence de créativité, si ce n'est à concevoir comme nécessaire dans le développement humain d'exister en tant que sujet esthétique, aussi bien que politique ou philosophique ou économique ou autre. Qu'ainsi, il serait nécessaire à tout humain de se définir en tant que porteur d'une esthétique, le forcer à nous

montrer un peu quelles sont ses valeurs ? Pourquoi pas ? Nous finissons par partir avec chacun notre version de la même fleur et la question du leurre reste, pourtant suspendue, car plus personne ne peut avoir la certitude de posséder la vérité. Et alors ? Rien, encore. Duchamp disait bien qu'arrivé nu, il repartirait de même. Seuls comptent les détours du chemin car c'est là, le lièvre de la fable le sait bien, qu'on rencontre de jolies fleurs. L'art est plus une façon de perdre avec élégance qu'un moyen de gagner quoi que ce soit. Admettons qu'on n'y gagne pas même une meilleure connaissance des phénomènes, puisqu'il semble qu'ils fuient plutôt pour aller réapparaître neufs devant les yeux d'un autre, plein de désir où nous sommes devenus prudents. Pas plus que la science, sans doute, l'art ne peut procurer de satiété. Est-ce un leurre, une ruse que quelque dieu méchant aurait mis dans notre tête pour nous perdre en route ? Ou un truc pour se rendre la vie plus belle, qui ne fonctionne, comme toute religion, que si l'on y croit. Le post-modernisme est-il une croyance qui se remet de sa lucidité ou la nostalgie d'un amant déçu, baffoué, trompé qui se raccroche à des souvenirs d'enfance ? Tout recommencera, il faudrait retrouver la formule qui faisait que ça marchait... Plus rien de neuf ?

Il semble tout de même que ces débats au sein du petit monde de l'art ne sont pas totalement étrangers à cette utilisation de la créativité comme valeur publicitaire par l'industrie. Puisque *la laideur se vend mal*, puisqu'il faut toujours du neuf aux industriels et aux publicitaires pour continuer à faire tourner la machine économique à plein rendement, les artistes doivent déménager de ce *territoire occupé*. Où aller alors, où se réfugier, car c'est bien de ça qu'il s'agit, et l'on a vu les artistes se réfugier dans le banal, ou dans le pire. Il me semble que l'art aurait plutôt été un contrepoids par sa légèreté s'il ne s'était pas constitué ainsi dans une opposition systématique. Mais peut-être aussi peut-on comprendre la lassitude des artistes à qui l'on reproche cette naïveté, ce côté enfantin et joyeux et à qui l'on donne l'injonction de prouver une rentabilité, bien qu'ils sachent que tout ce qu'ils produisent est récupéré par l'industrie pour produire de la mode, des tendances. Sachant qu'il est utilisé ainsi à son insu, que peut faire l'artiste ? devenir majeur et s'engager dans la lutte pour faire valoir ses droits et perdre son innocence et sa créativité pour une poignée de dollars ? En sachant qu'il ne pourra revenir, que ces anciens amis le mépriseront ? Ou s'enfermer dans une forme d'autisme et mourrir façon Van Gogh ? Il peut aussi prendre le parti de s'engager dans les stratégies

presque terroristes de l'art contemporain, faisant de chaque oeuvre une bombe, un missile destiné à miner ou à rendre ridicule les stratégies de communication des gouvernements ou des entreprises. Comme un voleur de voitures qui serait subventionné par les compagnies d'assurance et les concessionnaires ?

D'autre part, il semble qu'une notion, venue de la psychologie a joué le rôle de facteur aggravant dans ce conflit, c'est l'idée qu'à travers l'oeuvre, l'individu donne à voir le fond de sa personnalité. Une fois de plus, on oublie de considérer l'artiste comme un porteur de message, Apollon moderne qui, tendu à l'écoute des muses, cherche à faire passer le message des dieux, la prophétie. Sans ce respect fondamental au rôle de l'artiste dans la société, en limitant son rôle à être une forme d'antenne défricheur de nouvelles tendances pour la décoration, on le pousse à l'extrême du terrorisme ou à la banalisation et à l'autisme. L'artiste ne vise pas qu'à un renouvellement des apparences, ce qui l'apparenterait effectivement à une mode inutile. Cela ne signifie pas non plus que l'artiste veuille ou affectionne de jouer les oiseaux de mauvais augure, mais il peut être un indicateur de tendances sociales, de changements structurels dans la façon dont se déroule le drame de la vie quotidienne. Même si certaines oeuvres semblent superfétatoires, il faut prendre le temps de les regarder comme témoignages d'une attention accordée volontairement à quelque chose qui peut passer inaperçu, sembler banal. La petite fleur dit aussi : "attention, il faut prier pour me faire revenir l'année prochaine, est-ce que ça intéresse quelqu'un ?".

2) La notion d'art appliqué.

Il faut distinguer la notion d'art appliqué de celle de métiers d'art, et ce n'est pas la même chose que le design. L'art appliqué devrait théoriquement être appliqué à l'industrie et le terme émerge, ainsi que les écoles au moment où la consommation de masse devient le but de l'organisation industrielle. Il est possible que l'urgence et la nécessité d'organiser la consommation de masse n'ait émergé que suite aux révolutions qui ont traversé l'Europe en 1848, comme une manière de produire une convergence entre les désirs autonomes de tous les acteurs sociaux. On ne devrait pas employer le terme pour qualifier la pratique de l'artisanat de luxe, même si celui-ci utilise des modèles créés par des artistes pour faire une production en petites séries. C'est pourtant ce qui va se passer en France à partir du milieu du XIX^e siècle. Les manufactures royales sont à l'origine de ce système français d'utilisation des beaux-arts comme fournisseurs de modèles pour l'industrie du luxe.

En fait, on ne peut vraiment parler d'art appliqué à l'industrie qu'après la fondation du Bauhaus. Là seulement va être expérimentée l'idée qu'il faille rendre beaux tous les objets produits par l'industrie et faire émerger un style esthétique qui montre les avantages de la technique mécanique au lieu de produire à la machine des copies ou des imitations d'objets ayant été symboles de luxe. Disons que les fondateurs de l'école vont vraiment se donner les moyens de prouver le bien-fondé de cette idée à des industriels et que ceux-ci vont finir par y être sensibles. Autrement, le mépris est réciproque entre des industriels qui veulent produire en quantité et pour pas cher, sans se soucier d'esthétique, et des artisans qui font joli mais très cher et peu pratique.

Les règles du jeu social font qu'il semble nécessaire de maintenir un écart visible entre deux classes au moins : ceux qui peuvent afficher la richesse et ceux qui sont condamnés à une misère éternelle. Il n'est pas question alors pour les conservateurs de permettre la démocratisation de la beauté. La beauté doit rester le privilège des riches, et il leur est sans doute nécessaire de voir les pauvres sales et mal vêtus, mal logés pour être heureux. Pourquoi jouissent-ils du malheur des autres ? sans doute parce qu'ils ont l'impression d'avoir consenti à de lourds sacrifices pour parvenir à la richesse.

L'art appliqué dans une telle société ne peut l'être qu'aux produits destinés aux membres de cette caste. Les autres doivent souffrir, ils ne sont considérés que comme force de travail brute, comme du bétail. Les grands propriétaires ont d'ailleurs toujours plus ou moins droit de vie ou de mort sur eux et c'est de cette position qu'ils les jugent. La révolution n'était qu'un spectacle destiné à leurrer une fois de plus le peuple pour recreuser l'écart. La démocratie n'est qu'un spectacle, c'est malheureusement de plus en plus vrai.

Les choses ont commencé à changer en Europe au cours du vingtième siècle, avec l'expansion de la classe moyenne. Une plus grande partie de la population étant éduquée, et même cultivée, les richesses ont été un peu mieux réparties, l'autorité et le pouvoir aussi. Les arts appliqués sont devenus des métiers nécessaires à l'industrie et l'on aurait honte aujourd'hui de concevoir des produits sans leur accorder la moindre attention esthétique. Il reste encore le hard discount et les sous-marques importées de pays pauvres, mais c'est devenu marginal¹⁵⁰. Cela signifie-t-il que toute la production est placée sous l'égide de l'art ? Que rien ne se fait sans conscience esthétique ? ou seule la surface est-elle enjolivée ? Difficile à trancher. Surtout quand on sait que le cynisme des chefs d'entreprises les pousse à délocaliser la production vers les pays pauvres bénéficiant d'une législation plus "souple" du travail. Cela aussi parce que les gens ne veulent plus se salir les mains, pas seulement parce que les patrons veulent faire plus de profit. Nous vivons une économie de plus en plus abstraite.

On peut même dire que les arts appliqués devraient finir par représenter une bonne partie des emplois restés en Europe, les entreprises industrielles ne voulant conserver à domicile que l'administration et la conception, ainsi que la direction des ventes et de la publicité. Le problème est qu'ainsi, il devient difficile de contrôler la qualité d'application de l'art, et que l'artiste qui serait engagé par une telle entreprise, dans un tel schéma de fonctionnement se retrouve à porter sur ses épaules la mauvaise conscience de faire travailler des petits enfants chinois. Difficile à

¹⁵⁰ Puisque l'on parle du cynisme de la classe dirigeante, il faut aussi évoquer l'opportunisme et le manque de cohérence de certains ouvriers qui, en tant que consommateurs vont choisir des produits fabriqués dans des pays à bas coût salarial alors qu'en tant que travailleur, ils vont suivre le mot d'ordre syndical et pointer comme une injustice le fait qu'on les prive de leur emploi pour délocaliser la production dans un pays où les ouvriers n'ont aucun droit et une paye misérable.

défendre, encore une fois, si l'artiste veut être un être sensible défendant certaines valeurs morales à portée universelle. Tout dépend aussi ce que l'on nomme "conscience esthétique". Mais qu'est-ce qu'une signature d'artiste ?

L'artiste doit-il se dissoudre dans l'entreprise ? Perdre son âme pour gagner quelques billets, quelques chèques ? Ou ne s'agit-il que d'une renonciation provisoire, en priant pour pouvoir se retrouver à la sortie ? Mais quand même, ce qui fait le sens d'une oeuvre, dans sa totalité, c'est sa cohérence, et c'est la cohérence de cette conscience esthétique qui s'exprime dans chacun des fragments. Peut-être aussi qu'on peut pardonner aux artistes qui n'ont pas vu le problème et ont innocemment voulu contribuer modestement à l'enjolivement d'une production qui se serait faite, de toutes façons dans ces conditions là.

L'artiste a-t-il vocation à devenir sociologue ? On pourrait être tenté de répondre que sans cela, il ne fait que de l'ornement. Si l'art vise à une portée significative, il faut bien qu'il étudie la société dans laquelle il espère faire sens. Ce peut être une autre définition de l'art appliqué, ou d'une application de l'art, comme on dit à l'enfant qui apprend à écrire qu'il faut qu'il s'applique. On peut trouver l'opinion que pour qu'une oeuvre soit retenue par l'histoire de l'art, il faut qu'elle cristallise en quelque sorte les tensions sociales de l'époque où elle apparaît. L'oeuvre d'art n'a de réelle portée que si elle interroge les pratiques sociales des personnes auxquelles elle s'adresse, si elle les amène à avoir envie de reconsidérer leurs pratiques relationnelles aux autres, à l'environnement. Sinon, elle n'est en quelque sorte qu'un soin palliatif. Peut-être l'artiste doit-il se rendre maître d'un certain nombre de techniques, peut-être aussi attend-on de lui qu'il acquière une culture, un regard critique à l'aide de la philosophie et des sciences humaines et que cela constitue son "bagage", son style, son art et que c'est cela qu'il va pouvoir ensuite "appliquer" à une situation, à un problème particulier.

a) art appliqué/ artisanat de luxe

Cette question fait encore débat aujourd'hui, même si les produits de l'industrie sont plus esthétiques. Le problème central est la question du mode de vie. Déjà, le mouvement *Arts & crafts* pointait le problème des conditions de vie des travailleurs de l'industrie, jugées indignes et prônait un retour au mode de vie traditionnel, à un médiévisme idéalisé. Nous avons vu que Raymond Loewy lui-même, pourtant en bonne place dans la société industrielle, semblait exprimer une certaine nostalgie de l'artisanat, une maîtrise plus complète de l'artisan sur son oeuvre que ne pouvait désirer le designer, fut-il reconnu. Mais la question soulève des enjeux plus profonds, et aurait peut-être quelque lien avec cet autre problème, évoqué par Erwin Panofsky dans *l'architecture gothique et la pensée scolastique*. Ce dédain qui frappe les arts manuels, le condamne comme matérialisme et fonde cette coupure entre un art transcendantal et un art appliqué. Adolf Loos, dans son célèbre pamphlet contre l'ornement, amène un éclairage intéressant sur les raisons de ce divorce.

Dans tout cela, ce qui ressort est la question de l'éducation. Qui se pose des questions ? Il est parfois affirmé que c'est toujours une élite culturelle, une élite possédante qui peut se permettre de se poser la question d'une orientation de l'éducation. Nombreux pourtant sont les exemples d'artistes ou de philosophes qui ont pensé le changement à leurs frais, en s'excluant d'eux-même du système économique pour ne pas laisser certaines questions en suspens, mais les clichés ont la peau dure. Peut-être ont-ils, pour certains, cotoyé une certaine élite, mais nous verrons plus loin qu'ils sont souvent très loin d'en avoir véritablement fait partie. Jürgen Habermas nous éclaire utilement sur cette question, dans son ouvrage sur *l'espace public*. D'abord, il montre comment se constitue cet espace public, ce lieu d'expression d'une opinion publique, puis comment ce qui aurait pu être une instance démocratique de dialogue entre personnes faisant usage de leur raison se trouve tourné en un moyen d'imposition des cadres, des termes et de l'orientation du débat par une minorité. Aussi, il explique comment l'art et la littérature se trouvent changés en divertissements, sauf pour une petite élite qui fait l'opinion et digère en quelque sorte les oeuvres de l'avant-garde pour en présenter au public une opinion ayant

valeur de *doxa* ¹⁵¹. Il est intéressant de noter que c'est au même moment, comme nous l'avons montré plus haut, que l'industrie commence à développer la pratique de *l'exposition universelle* pour rendre publique l'évolution technologique. Le design est inséparable de cette médiatisation, qui répond à l'exigence de transparence manifestée par le peuple.

On voit très bien dans *l'Oeuvre* de Zola comment se met en place ce mécanisme du marché de l'art, inséparable de la publicité médiatique et de la spéculation orchestrée, ainsi que des expositions officielles. Tout se tient, il faut qu'un artiste soit élu par la critique, par les jurys et par les marchands pour que l'on puisse monter autour de lui une légende, qui va attirer des clients. Mais cela ne nous renseigne pas vraiment sur les arts appliqués, à moins de considérer qu'ils sont à la fois l'objet d'un dédain et d'un intérêt croissant. Quel est le public de l'art ? Qui achète ? Ce sont toujours des riches marchands sur qui on va faire peser le poids d'une double culpabilité : à la fois de maintenir le peuple dans l'impossibilité de se développer culturellement, et à la fois de négliger les idéaux qui, seuls, peuvent construire une société. L'achat d'oeuvres d'art aurait la valeur qu'avaient les indulgences dans l'ancien système religieux, surtout si ce sont les oeuvres d'un artiste miséreux¹⁵². Mais il leur faut aussi éduquer le peuple et permettre à leurs ouvriers d'avoir accès à la culture et de pratiquer, performer un développement spirituel ou du moins esthétique. Le design apparaît alors comme une sorte de solution providentielle qui

¹⁵¹ *Ce rapport étroit qui liait l'artiste et l'écrivain à leur public commence à se dénouer à peu près à l'époque du naturalisme ; mais en même temps, le public désormais "retardataire" par rapport à l'évolution de l'art ne peut plus jouer son rôle de critique vis-à-vis des nouveaux créateurs. L'existence de l'art moderne se déroule alors sous un voile de battage publicitaire : la reconnaissance par la presse (publizistisch) de l'auteur et de l'oeuvre n'entretient plus qu'un rapport accidentel à leur reconnaissance par le grand public. C'est alors seulement qu'apparaît une intelligentsia qui, dans son ensemble, croît s'être émancipée – ce qui est illusoire – de son origine sociale au fur et à mesure où elle s'est isolée du public des bourgeois cultivés, et qui se conçoit elle-même comme "autonome". A. Hauser, lui aussi, fait remonter son apparition aux environs de 1850. In *L'espace public*, Jürgen Habermas, 1962 pour la version allemande, traduction collection critique de la politique Payot, Paris, 1993, p.182.*

¹⁵² Comment expliquer autrement la défiscalisation de l'achat d'oeuvres d'art ? le fait que la possession d'une collection ne rentre pas non plus dans les calculs de l'impôt sur la fortune ? peut-être est-ce une survivance d'ancien régime, ou est-ce dû au fait que ces collections finissent souvent par être données à l'État ou offertes en partage par le biais de fondations. On considère peut-être la dépense en ce domaine comme soulageant l'État d'une part de ses obligations de soutien à la culture.

permette de motiver les ouvriers à l'idée de construire un monde plus beau, et rend nécessaire aussi l'acquisition d'une culture artistique.

Ces questions sont au centre de l'ouvrage de Stéphane Laurent intitulé *L'art utile*, et qui présente quelle fut l'évolution de l'enseignement artistique en France au XIX^e siècle. Si nous savons que l'école publique pour tous débuta en 1870, il est intéressant de noter que dès le début du siècle, un enseignement technique était délivré à ceux qui le souhaitaient. Il est difficile de savoir exactement comment cela fonctionnait, Stéphane Laurent nous dit que celui-ci fut organisé par *les autorités municipales, les congrégations, les associations laïques, les patrons, quelques philanthropes, puis les ouvriers eux-mêmes* ¹⁵³. De nombreuses écoles fleurirent, aussi bien à Paris que dans les grandes villes de province, elles *souhaitaient répandre parmi les classes populaires des connaissances générales et techniques, les initier aux grandes inventions du XIX^e siècle et au progrès des arts industriels. Elles poursuivaient en cela un but républicain. [...] Les cours étaient très divers : langue française, littérature, langues étrangères, lecture à haute voix, arithmétique, comptabilité, mathématiques, mécanique, dessin, etc* ¹⁵⁴. Il est important de noter que, pour une certaine classe favorisée, cet enseignement relevait de l'agrément, alors que pour d'autres, c'était un espoir de s'élever au-dessus de sa condition. Nombreux étaient les élèves qui, bien que jeunes, travaillaient en même temps et éprouvaient certaines difficultés à montrer toute l'assiduité nécessaire. Différentes écoles proposaient chacune leur méthode, on ne peut déceler alors la moindre trace d'un programme officiel imposé par l'État central, même si on ne peut nier une influence parisienne sur la province, de différentes manières. Tout d'abord, *en province, les personnalités sensibles à la formation aux arts appliqués à l'industrie étaient souvent des lecteurs attentifs de la presse parisienne, dont ils suivaient les débats sur l'enseignement du dessin* ¹⁵⁵. Ce qui tend à confirmer cette idée que nous évoquions plus haut d'un débat public qui oriente le développement des structures favorisant l'éducation esthétique. La presse semble être le moyen par lequel va se faire cette fameuse *éducation du goût du public*, lieu à la fois du débat d'idées, mais aussi lieu d'apparition des oeuvres aussi bien artistiques qu'industrielles lorsque celles-ci le méritent soit par leur inventivité technologique, soit par leur beauté

¹⁵³ Stéphane Laurent, *L'art utile*, op. cité, pp.23-24.

¹⁵⁴ Stéphane Laurent, *L'art utile*, op. cité, p.45.

¹⁵⁵ Stéphane Laurent, *L'art utile*, op. cité, p.80.

apparente. Mais il ne faut pas non plus oublier le rôle d'uniformisation joué par les modèles en plâtre, reproduction des chefs d'oeuvre des musées parisiens, qui vont servir dans toutes les écoles de France.

Cela ne nous explique toujours pas cette idée selon laquelle l'artisanat de luxe aurait été développé au détriment d'une industrie utilisant les artistes appliqués. Mais peut-être cela est-il plus dû à une forme de développement industriel tout à fait française, qui fait préférer les petites structures familiales aux grandes entreprises anonymes. Nous avons vu plus haut qu'en France, la banque par actions s'était implantée plus tardivement qu'en Angleterre, et il semble qu'une défiance soit toujours restée envers le développement de grandes fortunes industrielles, envers le crédit, comme restait prégnant un attachement à la tradition. Le développement industriel n'a pas non plus totalement été empêché en France, mais il semble qu'il ait trouvé de meilleures conditions pour se développer en terres protestantes. Cela peut sembler choquant, énoncé ainsi, mais la morale catholique s'accommode peut-être moins bien du capitalisme, de cette coupure entre le fonctionnement économique et l'attachement affectif, notamment à la terre. Peut-être n'est-ce pas le lieu ici de développer sur cette distinction entre deux visions de la religion, mais il faut bien essayer d'expliquer ce choix français de développer plutôt l'artisanat de luxe, avec une industrie limitée aux biens semi-finis. Nous n'allons pas nous lancer ici dans une étude critique des écrits de Max Weber : *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, n'est autre qu'une explication de ce qui fonde la différence entre deux conceptions du monde et de l'économie. On trouve cependant un résumé intéressant de cette divergence d'opinion fondatrice de deux ordres du monde bien distincts chez Lewis Mumford¹⁵⁶. Bien sûr, cela n'explique pas tout de dire que l'homme protestant se justifie en quelque sorte de sa recherche de la fortune pour elle-même

¹⁵⁶*le rôle particulier du protestantisme fut d'associer la finance au concept d'une pieuse vie et de transformer l'ascétisme religieux en une méthode permettant de s'attribuer les biens et le progrès terrestres. Le protestantisme s'appuya sur les abstractions de l'imprimerie et de l'argent. Il fallait rencontrer la religion, non pas simplement dans la communion des esprits religieux, historiquement liés par l'Église et communiant avec Dieu grâce à la liturgie, mais dans le monde lui-même. En dernière analyse, l'homme devait se défendre au ciel comme il se défendait à la Bourse. L'expression des croyances collectives au moyen de l'art n'était qu'un piège. Aussi le protestant arrachait-il les images de sa cathédrale et laissait-il les murailles dénudées. Il se méfiait de toute espèce de peinture, sauf peut-être du portrait qui reflétait sa propre rigueur ; il considérait le théâtre et la danse comme une débauche démoniaque. In Lewis Mumford, *technique et civilisation*, op. cité, p.46*

en s'imposant une rigueur ascétique. Mais cela se justifie par rapport à une tradition catholique qui refuse la poursuite de la richesse car elle entrainerait une corruption morale. De l'autre côté, si les protestants refusent aussi tout ornement, toute décoration superflue, non seulement dans leurs églises mais aussi dans leur vie, cela nous permet de mieux comprendre cette obstination française à tout enjoliver, tout décorer comme résultant d'une volonté de faire de chaque moment, de chaque lieu un objet d'attention et de recherche esthétique. La volonté de développer, ou plutôt de renforcer l'artisanat de luxe pour lutter contre la volonté de puissance affichée par les pays protestants peut s'entendre comme volonté de préserver certaines valeurs humaines et non seulement un ornement superficiel. D'où aussi l'encouragement au développement d'un enseignement artistique pour les enfants comme pour les ouvriers. Et cela peut s'entendre aussi comme volonté de démocratiser non seulement la garantie des besoins primaires, mais aussi les plus grandes et plus hautes joies qui étaient autrefois privilèges de la cour. L'idée aussi, de ne pas tout sacrifier à l'argent, à la puissance abstraite, mais de cultiver la beauté, et d'éduquer les ouvriers pour en faire des artisans aptes à percevoir et produire une certaine finesse.

Nous évoquions plus haut Erwin panofsky, et peut-être le terrain est assez prêt pour recevoir ses arguments. Il développe dans l'ouvrage sur la pensée scolastique les raisons historiques de cette défiance intellectuelle envers les arts appliqués. Son ouvrage est surtout un hommage à l'abbé Suger, qui orienta le développement de l'abbaye de Saint-Denis à l'époque où l'enseignement n'était encore qu'un privilège des enfants de l'aristocratie, qui avaient droit à des précepteurs, ou ne se donnait qu'à l'ombre des ordres religieux. À cette époque, tout le savoir était dans les mains des religieux, il n'était pas question de science pure, d'art pur et ceux-ci ne pouvaient se concevoir que dans l'adhésion aux valeurs de l'Église, pour propager la foi et renforcer la doxa. Le matérialisme était suspect, il fallait inciter plutôt le peuple à se détourner des satisfactions instinctuelles ou même de la recherche du confort. Pourtant, cet homme, l'abbé Suger, semble avoir voulu, avec quelques siècles d'avance, instaurer un enseignement basé sur l'artisanat et l'ornement, sur la recherche de la finesse et d'un certain luxe de matériaux, de formes, de couleurs, et cela comme moyen d'amener son public à rechercher en tout une plus grande

finesse, une plus grande délicatesse¹⁵⁷. On voit ici que ce qui est recherché, c'est le dépassement de cette coupure entre un monde matériel qui serait un enfer et ne serait qu'un lieu de privations et de souffrances pour préparer la vie dans l'autre monde, le paradis. Déjà, il s'agit d'essayer de créer sur terre les conditions d'une vie meilleure, même si ce n'est pas énoncé tel quel. C'est peut-être l'un des points où s'opposent les traditions catholiques et protestantes. Et c'est bien à cela que correspond le choix de développer un artisanat de luxe, où chacun vit à un rythme décent et peut cultiver ses qualités, même dans une entreprise modeste. Le choix de développer de grandes unités de production industrielles peut, à l'inverse, sembler favoriser l'inégalité sociale en générant beaucoup de profit pour quelques personnes alors qu'un grand nombre d'ouvriers sont maintenus dans la misère aussi bien matérielle que spirituelle ou émotionnelle¹⁵⁸.

Mais nous évoquions plus haut aussi Adolf Loos, célèbre pour son ouvrage *ornement et crime*. Il est un architecte viennois. C'est intéressant car Vienne, au XIX^e siècle connaît avec l'édification de la Ringstrasse une débauche d'ornements et de reprise des styles du passé, plaqués comme ornements sur des bâtiments construits à l'aide de techniques plus modernes, ornements qui ne sont plus le privilège où la marque de l'aristocratie. S'il plaide, un peu comme Raymond Loewy, pour la forme dépouillée, seule digne selon lui de notre époque, ce n'est pas sur les mêmes arguments qu'il fonde sa critique. Pour lui, l'essentiel semble être que ce temps gaspillé à l'ornement ne puisse être mis à profit par les ouvriers pour se développer

¹⁵⁷ Ainsi, c'est tout l'univers matériel qui devient une grande "lumière", composée d'une infinité de petites lanternes [...] chaque chose perceptible, qu'elle soit l'oeuvre de l'homme ou naturelle, devient un symbole de ce qui n'est pas perceptible, une marche pour l'ascension vers le ciel ; l'esprit humain lorsqu'il s'abandonne à l'"harmonie" et au "rayonnement" [...] qui sont le critère de la beauté terrestre, se sent lui-même "guidé" vers la cause transcendante de cette "harmonie" et de ce "rayonnement", qui est Dieu. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*. Minuit, 1967, p. 40. Et, plus loin, p.47, Suger eut la bonne fortune de découvrir dans les paroles mêmes du "trois fois béni saint-Denis" une philosophie chrétienne qui l'autorisait à reconnaître dans la beauté matérielle un véhicule de la béatitude spirituelle, au lieu de la forcer à la fuir comme une tentation, et à concevoir l'univers tant moral que physique non comme un monochrome en noir et blanc mais comme une harmonie de couleurs.

¹⁵⁸ et c'est peut-être aussi le message du cubisme : une vie coupée en tranches, en segments, horrible, criante, masquée. *Les demoiselles d'Avignon* signalent peut-être ou stigmatisent cette dichotomie, cette coupure de l'être en morceaux, l'homme n'est plus corps et esprit liés, il en quelque sorte cloisonné, a plusieurs faces dans plusieurs mondes, des masques qui révèlent peut-être l'absence d'existence intérieure ou de cohésion du sujet.

spirituellement. Aussi, il émet l'opinion qu'il faut laisser à l'art sa pureté et ne pas le corrompre en essayant de l'appliquer comme décoration vide de sens. Cela complète ce que nous laissait entrevoir Panofsky : l'art doit conduire l'individu à des buts plus élevés, non matérialistes¹⁵⁹. Selon lui, la disparition de l'ornement est ressentie par certains comme perte culturelle, voire comme perte de sens : *Chaque époque avait son style, la nôtre serait la seule à qui en serait refusé un ? Par style, on entendait l'ornement*¹⁶⁰. Mais il lui semble, au contraire que c'est la preuve d'un progrès culturel, permettant à l'homme de se consacrer au développement d'une haute culture. Là encore, on peut tenter une explication métaphysique à cette réaction contre l'ornement *vide de sens* : si l'homme ressent parfois douloureusement un certain vide intérieur et n'y pourvoit que par des distractions qui sont des ornements dénués de sens, cette coupure risque de s'aggraver.

Enfin, pour poursuivre, sur cette question d'un approfondissement de la recherche des origines de la distinction entre art et artisanat, l'ouvrage d'Henri Focillon sur *la vie des formes* est intéressant aussi à plus d'un titre. Notamment parce qu'il nous éclaire sur ce lien entre style et ornement, définissant un partage entre ce qui rattache l'oeuvre d'art à l'éternité, aux valeurs immuables et transcendantes et ce qui lie l'objet d'art à une époque¹⁶¹. Ce qui nous renvoie à l'idée que le style de notre époque, c'est l'objet dépouillé de tout ornement, symbolisant l'efficacité de l'industrie, et que la beauté en est définie par l'harmonie des proportions ou l'adéquation idéale à une fonction. Cela nous ramène à cette question du style dans le design, où nous distinguons entre une phase où le design était cette recherche de la forme pure,

¹⁵⁹ *Mais quiconque sait que le rôle de l'art est de conduire les humains toujours plus loin, toujours plus haut, et de les rendre semblables à Dieu, celui-là ressent l'amalgame d'une fin matérielle avec l'art comme une profanation du bien suprême* in *Ornement et crime*, Adolf Loos, Payot, rivages poches, 2003, pp.114-115.

¹⁶⁰ *Ornement et crime*, Adolf Loos, Payot, rivages poches, 2003, p. 74.

¹⁶¹ *Le style est un absolu. Un style est une variable. Le mot style précédé de l'article défini désigne une qualité supérieure de l'oeuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle. Le style, conçu d'une manière absolue, est exemple et fixité, il est valable pour toujours, il se présente comme un sommet entre deux pentes, il définit la ligne des hauteurs. Par cette notion l'homme exprime son besoin de se reconnaître dans sa plus large intelligibilité, dans ce qu'il a de stable et d'universel, par-delà les ondulations de l'histoire, par-delà le local et le particulier. Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité. Il y a des moments, des fléxions, des fléchissements dans les styles les mieux définis.* In *Vie des Formes*, Henri Focillon, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1943 (1ère Éd. 1984 pour la présente), p.11.

dans le but de faire émerger la beauté dans la production industrielle, et une deuxième phase, surtout après 1945, où le design devient un outil marketing et où se succèdent les styles dans un mouvement de renouvellement censé dynamiser les ventes. Et cela nous conduit à citer de nouveau Loos, qui voit dans l'ornement un gâchis du fait même qu'il accélère l'obsolescence des formes et fait rejeter un objet qui pourrait encore fonctionner¹⁶².

Le problème est beaucoup plus complexe qu'une opposition entre l'art et l'industrie, entre l'artisanat de luxe et l'art appliqué à l'industrie. Doit-on établir une sorte de hiérarchie entre art pur, artisanat de luxe et art industriel ? Disant qu'à une extrémité on a un maximum de liberté individuelle créatrice et pas ou peu de rentabilité économique et que ces deux valeurs sont inversement proportionnelles au fur et à mesure qu'on se rapproche de l'industrie ? L'artisanat de luxe n'est pas nécessairement symbole de nostalgie d'une époque révolue, pas plus qu'il n'implique le kitsch de l'ornement. On a vu que certains designers sont des artisans qui réalisent des pièces uniques en utilisant des technologies modernes telles que la conception par ordinateur et que le luxe de leur production ne tient même pas forcément à une préciosité des matériaux, mais tout simplement à un soin, à une attention au détail et aux désirs particuliers du commanditaire. Où l'on en vient à se dire que le véritable luxe, c'est le respect, un profond respect qui s'étendant à tous instaure une paix durable, un bien être serein, oublieux des barbelés et des systèmes paranoïaques instaurés comme norme par un système économique basé sur la compétition et la réussite individuelle.

¹⁶² *La succession changeante des ornements a pour conséquence une dévalorisation précoce du produit du travail. Le temps du travailleur, le matériau utilisé, ce sont autant de capitaux gaspillés. J'ai établi le principe que voici : la forme d'un objet tient, c'est à dire peut être supportée, aussi longtemps que l'objet tient physiquement. [...] La perte ne frappe pas seulement le consommateur, elle frappe surtout le producteur. Aujourd'hui, l'ornement, sur les choses qui, grâce à l'évolution se sont soustraites à l'ornementation, signifie un gaspillage de la force de travail et une profanation du matériau. Si, esthétiquement, tous les objets tenaient aussi longtemps que physiquement ils le font, le consommateur pourrait payer pour cela un prix permettant au travailleur de gagner plus et de travailler moins longtemps. Pour un objet que je suis sûr de pouvoir utiliser et consommer pleinement, je suis prêt à payer quatre fois plus que pour un autre de moindre valeur quant à la forme ou au matériau.*
Adolf Loos, *ornement et crime*, op. cité, pp.81-83.

b) l'origine des écoles d'art appliqué au XIX^e siècle

Nous avons vu que l'émergence d'un débat sur l'éducation esthétique est le fait du milieu du XIX^e, modifiant la situation des artistes obligés de concourir d'une manière ou d'une autre au système industriel. L'une des manières est qu'il doivent prêter main forte à l'éducation nationale soit à travers leurs oeuvres, soit comme on le voit de plus en plus, en produisant des dispositifs communicationnels destinés à produire un changement d'optique chez les spectateurs. Il est bien évident aussi que les artistes alors glorifiés sont ceux qui résolvent le mieux ces contradictions, mis en exergue, ils servent de modèles pour orienter le désir des apprentis artistes dont on veut augmenter le nombre. Il semble évident, et nous avons vu que l'école d'art appliqué servait de sas de sélection à l'académie, que les étudiants rêvent de devenir "le grand artiste" et que les écoles d'art appliqué sont faites pour canaliser ces volontés dans un but qui soit plus immédiatement utile et profitable aussi bien à la société qu'aux individus. Cela ne signifie pas que les mécanismes de sélection ou de promotion des artistes à qui l'on confère le statut de star soit plus transparent ou plus démocratique car il n'est pas évident de trouver un moment où ces questions seraient mises en débat, même si un tel débat est mis en scène publiquement.

Nous avons fait plus qu'effleurer la question et pourtant, il me semble que nous n'avons pas tout dit. *En 1648, fut fondée à Paris sous la direction de Le Brun l'Académie des Beaux-Arts ; et trois ans seulement après qu'elle a été dotée, en 1667, par Colbert, des mêmes privilèges que l'Académie française, elle s'est tournée vers le public en ouvrant son premier "salon"*¹⁶³. Cette académie fut-elle tout de suite une école ? dispensa-t-elle des cours ? Ces cours étaient-ils ouverts à qui le voulait ? La fonction de l'académie était-elle, comme pour l'académie française aujourd'hui,

¹⁶³ Jurgen Habermas, *l'espace public*, pp.50-51. Et il ajoute : *Toutefois, de telles expositions n'ont eu lieu que dix fois au plus durant le règne de Louis XIV. Ce n'est qu'à partir de 1737 qu'elles devinrent régulières ; et il a fallu attendre dix ans encore pour voir apparaître les célèbres réflexions de la Font qui, pour la première fois, formula le principe suivant : "une peinture exposée est un livre qui voit le jour grâce à l'impression, une pièce de théâtre jouée sur la scène – tout le monde à le droit de porter un jugement sur elle." Les musées ont institutionnalisé, comme les concerts et les théâtres, le jugement du profane sur l'art : la discussion devint le moyen de l'assimiler. Les innombrables pamphlets qui faisaient de la théorie esthétique dominante l'objet de leurs critiques ou de leur apologie se rattachaient aux propos échangés dans les salons qui, de leur côté, les accueillirent : la critique d'art devint conversation.*

l'énonciation d'une *doxa*, de *règles de l'art* ou de canons éternels ou propres à rendre compte de l'évolution des mœurs de l'époque ? L'académie est, depuis la fameuse querelle qui opposa Ingres et Delacroix, le symbole du conservatisme, de l'opposition à la modernité. Il semble que celle-ci ait eu pour rôle de fournir des modèles aux manufactures royales, et aussi qu'elle devait permettre aux artistes de se réunir pour développer ensemble un style français, une école de peinture qui exprime les valeurs françaises en opposition aux valeurs énoncées par les artistes d'autres pays¹⁶⁴.

À quoi visaient les manufactures royales ? Certainement pas à produire des biens destinés à la mise en marché. Elles avaient plutôt un double but : d'abord et avant tout, production de qualité, constitution et transmission de savoir-faire et canonisation du *bon goût* ; ensuite production de purs biens de prestiges destinés à être offerts comme signes d'anoblissement soit à des sujets français méritants, soit à des diplomates étrangers. La France, en cela, a toujours été un pays du tiers-monde. Cela explique en partie l'incapacité française à prendre le virage de l'industrialisation, l'État s'entêtant plutôt dans une politique de soutien à cet artisanat de luxe invendable. Bien sûr, cela explique aussi que la France reste la première destination

¹⁶⁴ L'art Français, le temps de l'éloquence, 1775-1825, André Chastel, Flammarion, 2000, pp.50-51 : *“Le peuple français semble avoir devancé de deux mille ans le reste de l'espèce humaine ; on serait tenté de le regarder, au milieu d'elle, comme d'une espèce différente. L'Europe est à genoux devant les ombres des tyrans que nous punissons” (Robespierre, discours à la Convention, an II). L'éloquence est à son zénith. Dans la longue histoire où les français ont manifesté leur sentiment de supériorité, on n'avait jamais entendu de déclarations aussi extraordinaires. À la Convention, elles retentissaient en toute occasion, s'étendant du politique au militaire et au culturel. L'enthousiasme entraînant des jacobins au pouvoir donnait l'impression que la France formait une nation à part. C'était oublier les liens multiples tissés par la dépendance envers l'Italie, l'idéologie politique avec le monde américain, les échanges de toutes sortes avec l'Angleterre – en dehors du temps des guerres. Dans le domaine des arts, la France, fort active, certes, autour de 1775-1780, ne jouissait pas d'une suprématie européenne indiscutable. Comment cela eût-il été possible au moment de l'offensive générale, conduite à l'intérieur contre les valeurs traditionnelles jugées insipides ou frivoles, et à l'extérieur contre le style français artificiel et monotone ? Ces attaques n'avaient pas ruiné le prestige de la production artisanale de l'Ancien Régime. Quand les instances révolutionnaires provoquèrent la grande braderie du mobilier et des pièces luxueuses des palais de la monarchie en 1792 et 1793, toute l'Europe était présente et profita de l'aubaine. Les années passant, le nouveau classicisme s'affirma avec David ; dès 1794, la République commença à faire sentir aux pays voisins le poids des victoires militaires ; après 1800, la volonté dominatrice du Consulat puis de l'Empire se manifestant à plein, la situation changea et les artistes étrangers, peintres et architectes, accoururent en foule vers la nouvelle capitale de la culture.*

touristique du monde, cet attachement à la tradition qui fait que, même si l'économie mondiale s'écroulait, une partie de la France continuerait de tourner, par amour du métier.

Reprenons Habermas, selon lui, tout change lorsque l'espace public n'est plus la cour du Roi, mais les salons littéraires et la presse. Le peuple commence à exiger qu'on lui rende compte, qu'on justifie les décisions, qu'on explique les perspectives. *Une sphère publique assumant des fonctions politiques apparaît tout d'abord en Angleterre au tournant du XVIII^e siècle. Certaines forces sociales qui veulent être en mesure d'influencer les décisions du pouvoir font appel à un public qui fait usage de sa raison, afin de légitimer devant ce nouveau forum certaines de leurs exigences*¹⁶⁵. Là, on peut se demander si le théâtre même n'a pas joué un rôle de premier plan, libérant à la fois une volonté de savoir et une remise en cause du pouvoir à la raison parfois vacillante. Le terrain se prépare peu à peu à accueillir les encyclopédistes, les journalistes, tous ceux qui vont faire de la vérité leur fond de commerce, la publicité dans sa première vertu.

Peu à peu, une soif de savoir se fait jour, car il faut pouvoir construire ses arguments face à un pouvoir sûr de sa position et de son bien fondé. *La force est l'argument du faible*. Le débat s'étendant à toutes les situations, on peut comprendre la nécessité pour des ouvriers de s'armer de culture pour pouvoir négocier des droits à déterminer la justesse d'une forme et devenir maîtres dans l'atelier où ils n'étaient que commis. Mais cela nous ramène à une conception plus transcendantaliste et nous éloigne de cette idée de trouver une date à partir de laquelle tout aurait changé, puisque c'était déjà comme ça de tous temps chez les compagnons, où il fallait produire un chef d'oeuvre pour accéder à la maîtrise. Ce qui caractérise le XIX^e siècle, et en fait le siècle d'émergence de l'enseignement artistique et technique dont nous parlons ici, c'est peut-être plutôt que, *Par rapport à l'entreprise privée, caractéristique du XIX^e siècle, la sphère professionnelle suit une évolution qui l'amène à devenir un domaine quasi public, indépendant de la sphère privée qui, elle, s'est réduite aux dimensions de la famille*¹⁶⁶. La famille n'est plus le lieu d'apprentissage, de transmission qu'elle était, aussi bien des valeurs morales que d'un savoir technique mais devient lieu de repos, lieu de consommation. Avant, on

¹⁶⁵ Jürgen Habermas, *l'espace public*, op. cité, p.67.

¹⁶⁶ Jürgen Habermas, *l'espace public*, op. cité, p. 162.

était soit destiné à reprendre l'atelier ou la ferme du père, ou bien placé en apprentissage chez un client ou un fournisseur de la famille, on n'en sortait pas. La publicité est caractéristique du XIX^e siècle, qui fait envier des réussites lointaines, qui fait désirer une réussite, un succès public. C'est aussi bien la naissance de l'individu que de la scène sur laquelle il fait sens : l'espace médiatique.

De là aussi émerge l'idée d'une culture qui n'est pas compréhension intime d'un savoir-vivre lié à une communauté et un territoire, mais vue comme un absolu qui permette de faire sens sur cette scène médiatique universelle. Pourtant, les encyclopédistes ont mis la barre assez haut, serait-on tenté de répondre. Mais c'est bien ce qui fait rupture au XIX^e siècle, il faut désormais produire pour cette exposition universelle permanente qu'est la scène médiatique. Et ceci, que l'on soit artiste, savant, inventeur ou industriel. Seuls comptent les *premiers*, ceux qui inventent quelque chose et viennent porter leur découverte à la connaissance du monde, faisant progresser l'humanité en lui révélant un fragment resté caché. Il faut des *nouvelles* tous les jours à cette industrie, aussi tout est bon du moment que ça n'a pas déjà été fait. Peut-être la presse se nourrit-elle de ce renouvellement permanent, de cette *révolution* permanente, et peut-être cela est-il dû à une demande populaire pour le changement qui signale aussi l'envie de permettre à tous d'avoir des moments de gloire¹⁶⁷. Nous avons noté plus haut que l'imprimerie avait

¹⁶⁷ *L'art Français, le temps de l'éloquence, 1775-1825*, André Chastel, Flammarion, 2000, p.14 : *L'entrée de la foule dans l'histoire est le fait dominant de 1789, avec, par la suite, des mouvements et des actions violentes qui ne se comptent pas. Il en résultait pour le pouvoir une attention particulière aux manifestations collectives, qui ont donné son importance à la "fête populaire"*.

Depuis toujours, en France, les spectacles de rue, les décors éphémères, les parades scandaient la vie nationale à travers les célébrations dynastiques. Il y en eut encore sous Louis XVI, lors de l'entrée de la dauphine en 1770. [...]

On a recensé en dix ans plus de quarante de ces fêtes ; elles devinrent des moyens d'action indispensables au pouvoir pour créer un entraînement, susciter une exaltation. Elles furent l'occasion de mises en scènes élaborées. David y consacra une grande part de son activité en 1792-1793. C'est là que l'art s'est mis le plus activement au service de la politique. Le terme de la "fête révolutionnaire" peut être fixé à l'illumination du 25 messidor an IX (14 juillet 1801), qui précéda de peu la signature du Concordat avec Rome, c'est-à-dire le rétablissement officiel des droits de l'Église, celle-ci retrouvant ses possessions et ses rites. Pendant ces dix ans, on avait emprunté des modèles tour à tour au rituel catholique, qu'il s'agissait de remplacer, et au monde antique. Destinées en quelque sorte à rendre l'énergie du peuple visible au peuple même, selon des modalités symboliques et visuelles calculées, ces fêtes apparaissaient comme un ressort essentiel du projet révolutionnaire.

changé les conditions de la recherche scientifique, le savant ne devant plus prouver sa légitimité devant une cour restreinte, mais relativement aux autres scientifiques dont on pouvait connaître les travaux, mais cette connaissance étant encore le fait d'une élite. Le changement d'échelle de diffusion des progrès de la science est concomitant de la liberté de la presse, de l'augmentation aussi du taux d'alphabétisation. Surtout, l'habitude est prise de contester l'autorité, de chercher les arguments permettant de ne plus subir, chacun veut être maître de son destin.

Le phénomène central reste l'explosion d'imprimés, due à la suppression de la censure et à la liberté de la presse. Dans ces écrits la modération n'était pas de mise : perpétuant l'action des libelles d'avant 1789, les dénonciations violentes des personnes alternaient avec les déclarations et les programmes. Toutefois le dessin-charge ou caricature n'y eut pas la part qu'on pouvait attendre : les feuilles ne sont ni très nombreuses ni très ingénieuses, et peu à la hauteur des batailles d'idées et de l'éloquence dépensées par la presse libre.

3) les mouvements anti-art.

Au même moment, semble-t-il, l'art devient l'affaire de tous, chacun veut en parler ou s'y essayer, et des mouvements émergent dont l'essence semble être de promouvoir des valeurs iconoclastes. La révolution est-elle à l'origine de cette désacralisation ? Ces artistes veulent-ils protester contre la disparition du sacré ou contre l'érection en valeurs sacrées d'idéologies dépourvues d'idéal ? S'agit-il d'un suicide collectif d'artistes dégoûtés, ou simplement d'un mouvement de grève ? Pourquoi sont-ils dégoûtés ? On a déjà évoqué quelques raisons possibles. Le mépris, d'abord, dont sont l'objet les artistes dans une société industrielle qui les voit comme des improductifs, comme des ratés, des naïfs. La peur sans doute de voir leurs propos retournés contre les idéaux qu'ils voulaient défendre. L'impression qu'on leur ment et qu'on se sert d'eux comme excuse, comme justificatif pour produire une forme de barbarie cachée derrière un joli paravent.

Duchamp va vouloir aussi retourner des produits industriels et en faire des objets d'art, renversant leur fonction et les ridiculisant, d'une certaine manière. Peut-être avait-il intuitivement l'impression que c'est quelque chose du même ordre qu'on aurait fait de ses belles peintures, ou des idéaux qu'il cherchait à promouvoir à travers elles. Wahrol, avec ses peintures sérigraphiées reprenant les "icônes" de la publicité et les sacralisant participe peut-être aussi de la remise en question des idéaux industriels, à moins qu'il ne veuille rendre hommage à Minerve, qui permet même aux plus pauvres d'avoir un repas pour une somme modique (la soupe *Campbell's*).

Une grande partie de l'art contemporain vise à susciter un malaise, un trouble, une gêne. On ne va plus aux expositions pour voir la beauté sous une nouvelle forme. Aller voir une exposition, aujourd'hui, c'est prendre plutôt le risque de ressortir choqué, voir écoeuré. Pourquoi les artistes ont-ils renoncé à leur mission d'éveiller le public à la beauté du monde ? Pourquoi auraient-ils voulu plutôt montrer tout ce qui est laid, tout ce qui ne va pas ? Encore une fois, si l'art, si la peinture doit être l'égal(e) de la médecine, il est des fois où le malade ne peut être soigné avec un baume. Si exposer une belle femme, une peinture de belle femme, c'est prendre le risque de la voir se faire transformer en prostituée, il vaut mieux présenter un urinoir

ou concevoir des poupées gonflables interactives. Ainsi, ceux qui veulent obtenir des services sexuels sans être préalablement aimés et sans que quiconque le leur ait proposé pourront tout de même être satisfaits, mais sans que la sensibilité de personne ne soit brisée.

De même, si exposer un beau paysage, c'est prendre le risque que celui-ci ne soit bientôt bétonné, couvert de constructions hideuses et vendu comme lieu touristique, on peut imaginer que les artistes ayant voulu préserver la beauté d'un monde qui les émerveille, aient préféré finalement cacher cette beauté. Le problème est peut-être lié à cette volonté d'exploitation systématique du capitalisme, sans égard pour rien ni personne, avec une obsession : faire du chiffre.

Les mouvements anti-art n'ont pas voulu détruire la beauté, mais sans doute plutôt la préserver en jouant avec le public vu comme un espèce de taureau en rut. Les artistes ont-ils voulu tuer le public ? Certainement pas, sans doute n'ont-ils même pas vraiment voulu le leurrer ou le tromper, simplement, ils ont peut-être jugé nécessaire de créer un mur de questions problématiques afin de freiner les ardeurs de celui-ci. Mur ou espace transitionnel dans lequel le spectateur est amené à raffiner son désir envers la beauté.

On ne peut pas non plus s'approprier la beauté en achetant de beaux tableaux, et ensuite menacer les autres de les en priver s'ils ne veulent pas nous rendre service. Peut-être s'agit-il plutôt de pratiquer l'élégance y compris dans ce qu'elle a de plus philosophique, comme on parle de l'élégance d'une théorie mathématique, ou comme on parle de l'élégance d'un geste envers quelqu'un. Le dandysme est un mouvement intéressant de ce point de vue, cultivant l'élégance en tout, et lui sacrifiant tout. Le triomphe ou la force sont rarement élégants, la victoire prise sur autrui l'est encore moins, assurément, surtout si elle n'est ressentie comme complète que lorsqu'elle nécessite l'humiliation de celui qu'on a vaincu. La domination ne peut être élégante ou belle, surtout lorsqu'elle a recours à la force, à la violence pour s'imposer.

Si l'on considère l'art comme une forme de recherche de la beauté et de l'élégance, de l'harmonie ; on comprend qu'il est plus intéressant de chercher à guider lentement un public non éduqué vers la perception de ce qui ne va pas, de ce qui l'empêche d'y atteindre. La tromperie serait de lui vendre quand même de belles peintures sans rien lui expliquer et de le laisser tout détruire autour de lui, la duperie serait de lui

vendre encore plus cher de nouvelles doses de beauté une fois qu'il a brûlé les premières. En procédant ainsi, on finirait par être tous dans le faux, l'artiste parce qu'il n'aurait plus rien de beau à vendre ou à offrir, et le client parce qu'il aurait perdu sa fortune à courir après des chimères.

Mais, il ne faut non plus considérer non plus à la légère l'idée que c'est peut-être parce qu'on a voulu faire de l'artiste un enjoliveur des produits de l'industrie, en lui demandant de n'être pas regardant sur le manque de beauté à l'intérieur de l'usine et le manque d'élégance dans les rapports humains qui y est inculquée que certains artistes se sont radicalisés ainsi. Le monde n'est pas beau en ce moment, ont-ils voulu dire. Doit-on leur reprocher cette lucidité, cette vérité du diagnostic ? Ou veut-on les inciter à mentir et tromper, pour être comme l'orchestre du titanic, jouant jusqu'à la dernière minute malgré le naufrage imminent ?

Encore une fois, cela incite plutôt à penser que le public préfère des artistes mineurs et idiots, qui ne soient là que pour faire joli, pour orner. De même, sans doute ce genre de personnes préféreraient une femme qui ne se pose pas de questions et leur serve d'esclave sexuel disponible à tout moment, forme de beauté gratuite utilitaire. Pour ça, ils seraient prêts à payer, peut-être, mais méritent-ils d'être aimés ? ou plutôt d'être leurrés ? Il est vrai, peut-être les artistes ont-ils une part de responsabilité dans ce désir de beauté disponible à tout moment, eux qui ont produit des toiles permettant de voir une belle femme nue n'importe quand, sans lui demander son avis, sans avoir à la charmer et à lui donner envie. Peut-être alors, habitué à pouvoir disposer ainsi de la beauté à cause de l'art, certains hommes se sont mis à exiger d'obtenir la même chose de leur femme, de la vie, de la société. Quitte à la répudier si elle ne veut pas, quitte à la maltraîter ou à la mettre au bordel, certains en sont peut-être arrivés à de telles extrémités ayant pris un mauvais pli à cause de la peinture.

Ce pourrait être une explication des mouvements anti-art que de ne plus vouloir proposer de beauté ainsi immédiatement disponible, mais d'amener les spectateurs à comprendre que la beauté ne se trouve qu'en traversant des filtres, des épreuves, des énigmes et des mystères. Peut-être ces artistes ont-ils voulu parer la beauté du monde et empêcher qu'elle ne soit sacrifiée, maltraînée, dévoyée. Car la beauté est fragile. Une femme désirant aimer et être aimée peut vite en arriver à concevoir cela comme une corvée, si on lui apprend qu'il faut se forcer, et ainsi elle risquerait de

n'être plus si belle et d'exiger en retour des compensations faramineuses. Les fleurs, peut-être sont des formes de beauté un peu plus faciles à attraper et à partager sans peur avec n'importe qui.

Duchamp, à qui on avait reproché d'avoir voulu finir l'art et la peinture, répondait qu'il n'avait voulu les casser que pour lui-même, non pas empêcher les autres d'y jouer. On peut penser aussi au mouvement du luddisme, ces ouvriers qui ont voulu casser les machines industrielles. Peut-être voulaient-ils signifier qu'il souhaitaient pouvoir revenir à une époque où l'on avait le temps de composer un ornement, de penser à la personne à qui on destinait l'objet. L'industrie et la société anonyme posent aussi ce problème là, et les artistes qui conçoivent des oeuvres pour les exposer à un public inconnu sont confrontés aussi à cette question. S'agit-il de faire des oeuvres avec le coeur et l'esprit, sans savoir d'avance si la personne qui va les accaparer mérite une telle attention ? *La société anonyme* est aussi l'un des projets de Duchamp, association dont la vocation était de rassembler des oeuvres d'artistes contemporains en vue de constituer une collection.

D'une manière plus générale, on peut se poser la question, encore et toujours des rapports de l'art et du pouvoir. Les artistes souhaitent-ils destiner leurs oeuvres aux plus puissants, à ceux qui ont le plus d'argent et faire que celles-ci soient perçues par les plus modestes comme des symboles de luxe, de pouvoir ? comme des choses qui ne sont pas pour eux ? Le mouvement pop-art prend un autre sens aussi si on le replace dans cette perspective.

On devra aussi parler des rapports de l'art avec le pouvoir dans le sens d'un détournement à des fins idéologiques de l'art. L'art n'a-t-il pas ses propres idéaux ? Pourtant tous les systèmes, toutes les organisations visant à contraindre les individus ont toujours cherché à utiliser l'art pour faire adhérer le peuple. Le mouvement ant-art visait peut-être aussi à produire des oeuvres qui ne puissent être ainsi exploitées. Cela leur a valu le titre d'*art dégénéré*. Un art qui ne proposait plus d'idéal, plus de but à atteindre ne pouvait plus servir au pouvoir pour faire tendre le peuple et utiliser l'énergie ainsi déployée. On a alors accusé l'art d'être un danger, un terrorisme, une force anti-sociale.

Certains ont pu dire, et quelque part, à juste titre, qu'à force d'encourager certaines formes d'art, on encourageait la subversion, la perversion, tant il est vrai que certaines oeuvres pouvaient être lues comme des incitations à la débauche ou au

reniement des valeurs fondatrices de l'ordre moral. Nous sommes aux antipodes de l'art des églises, dans l'espace pourtant sacralisé de l'art contemporain. Mais peut-être cela a-t-il à voir avec le fameux mot de Nietzsche : *Dieu est mort*. Plus personne ne veut en entendre parler. L'argent est devenu le seul soleil de notre société. Et l'artiste ne peut être respecté que s'il gagne beaucoup d'argent, autrement on le considère comme un moins que rien, un raté, un dégénéré. Et pourtant, l'artiste est devenu ainsi l'un des seuls contrepois, qui continue à prier pour la beauté du monde, de la nature, là où tous les autres n'ont que des exigences de rentabilité. Et si certains artistes ont choisi de faire des oeuvres qui soient choquantes, c'est peut-être pour bien montrer que c'est ça qui se vend.

a) Dada et les surréalistes

Ces deux mouvements sont parmi les formes les plus connues et les plus structurées d'organisations artistiques ayant pour raison sociale la déconstruction des valeurs morales du système industriel, bourgeois ou capitaliste. Leur revendication première est que cesse l'utilisation abusive des idéaux des lumières et de la renaissance pour promouvoir une organisation anti-humaniste. De nombreux autres acteurs se sont rattachés à ces mouvements par affinités intellectuelles, mais il faut tout de même signaler les *manifestes du surréalisme* et le *cabaret Voltaire* comme gestes fondateurs. Les valeurs centrales sont peut-être la dérision, la déraison, l'absurde comme échappatoires à un pragmatisme fonctionnel qui tend au cynisme.

Duchamp a toujours refusé de participer au surréalisme en tant que mouvement structuré et hiérarchisé par André Breton. Peut-être ne devons-nous pas aborder ici cette dérive du mouvement qui fit que Breton se retrouva presque seul surréaliste, ayant exclu tous les autres. Sans doute n'était-ce que le retournement absurde d'un mouvement qui se voulait radicalement antifasciste, absolument opposé à l'idée de produire du sens. Le fameux collège de pataphysique est lié aussi à ce mouvement, qui remettait des récompenses semblables à un ordre du mérite, mais à l'envers. On peut citer parmi les membres les plus influents de ce mouvement Francis Picabia, Max Ernst, Matta, Man Ray et bien sûr Duchamp et Breton. Ils ne furent pas les seuls, mais le propos n'est pas de dresser un catalogue exhaustif.

À l'origine, le mouvement fut fondé pendant la première guerre mondiale, par quelques artistes exilés qui s'étaient retrouvés à Zurich. Il va sans dire que ce qui les rassemblait était ce dégoût inspiré par l'orientation donnée à l'évolution et au progrès. Si le progrès conduisait à une telle boucherie, les idéaux des lumières n'étaient-ils pas définitivement perdus ? L'art avait sans doute été séduit par les philosophes pour participer à ces idéaux d'éclairer et de guider le peuple vers un avenir meilleur, et les artistes se réveillaient soudain pris du malaise d'avoir été dupés. Le projet industriel n'était pas de permettre une vie meilleure pour tous, mais tout simplement d'assurer une mainmise plus efficace des grands fauves économiques sur le peuple. Une fois réveillés, les artistes surréalistes décidèrent de

se transformer en agents de corruption de la société civile dessinée par l'industrie. Leur art ne viserait plus désormais à assurer la cohésion sociale, voire à idéaliser les conditions de vie, encore moins à promettre un avenir radieux. Ils se situent alors dans une perspective radicalement critique, de dénonciation, de rupture et veulent littéralement crever les yeux du public pour lui faire voir l'horreur. Ils se situent bien évidemment en opposition avec le marché de l'art, et veulent faire de leurs oeuvres des objets qui ne soient pas beaux, qui ne puissent servir de décoration innocente, mais provoquent au contraire le sentiment d'une inquiétante étrangeté, voire d'un malaise.

Les surréalistes ont beaucoup d'humour. Noir, de préférence, et si possible absurde. En nous référant à l'oeuvre de Duchamp, on peut tenter d'interroger le rapport à l'objet qu'il cherche à instituer, notamment avec ses ready-made. On peut les voir comme symptômes de ce que certains, après Benjamin, considèrent comme le changement de statut de l'oeuvre, considérée désormais plus pour sa valeur d'exposition que sa valeur culturelle. On peut dire : Duchamp voulait rendre visible le mécanisme qui fait de l'exposition dans certains lieux, certaines conditions, le processus de légitimation des oeuvres, au-delà de toute valeur technique (le savoir-faire) ou de tout critère de beauté (les fameuses règles kantienne ou autres qui régissent la norme du beau comme consensus social). L'essentiel, pour faire oeuvre, c'est d'être présent dans certains circuits, certains milieux, d'acquérir une légitimité et ensuite on peut prendre n'importe quel objet et déclarer : "c'est une oeuvre d'art, je la signe, vous ne pouvez plus la regarder autrement !". Cela nous renvoie aussi à un autre questionnement, celui de l'auto-proclamation de l'artiste.

Duchamp voulait peut-être aussi dire que celui qui a fait le porte-bouteille ou l'urinoir mériterait d'être reconnu comme artiste. Il voulait peut-être dire aussi qu'il ne voulait plus exposer des oeuvres venant du coeur par peur qu'on ne "pisse dessus", évoquant par là la liberté prise par tout un chacun de critiquer les oeuvres. Cela nous renvoie à *L'oeuvre* de Zola, à tous ces artistes brisés par une critique populaire trop contente d'avoir enfin la possibilité de manger les artistes, ces pédants aristocratiques qui les ont toujours pris de haut. Ah ! qu'il est heureux le public du salon des refusés de pouvoir rire à gorge déployée de ce qui avait avant valeur sacrée et qu'il fallait regarder avec déférence et affectation, en retenant son souffle. L'acte de Duchamp doit se lire aussi, comme il le disait lui-même, comme *méta-*

ironie : puisque le public veut rire, donnons-lui de quoi se satisfaire, allons au bout. Mais aussi, ces artistes anonymes qui produisent ces objets anodins, ils peuvent exposer sans trop de problèmes, pourquoi est-ce si compliqué d'exposer des peintures ? Pourquoi faut-il pour exposer des peintures, passer par tous ces filtres, toutes ces épreuves ? L'enjeu culturel fait de l'oeuvre d'art un objet toujours sacré, et l'on ne peut prendre le risque d'exposer ainsi, de sacraliser ainsi n'importe quelle peinture. Tout cela est totalement absurde, n'est-ce pas ?

L'art ne peut échapper à devenir du divertissement, même si certains critiques voudraient le préserver comme objet sacré, objet de distinction, porteur et garant de traditions, de savoirs, d'une valeur patrimoniale. L'art authentique, s'il en est, ne peut que résister vainement car même ainsi il pourrait toujours être récupéré par l'industrie de l'entertainment, comme ce fut le cas par exemple pour Van Gogh, dont on mit la vie en film. Les surréalistes cherchent aussi, par cette volonté d'absurde, à produire une oeuvre qui ne puisse pas être récupérable, une oeuvre qui serait trop dangeureuse, trop subversive pour servir les buts économiques. Et pourtant, on sait leur échec, même les plus farouches opposants à l'ordre du monde se retrouvent à servir de contre-exemples. Le surréalisme semble être une impasse, mais sert pourtant de référence, voire de modèle à tout l'art occidental du XX^e siècle. Toujours cette idée de prendre les gens de haut, de nier toute valeur culturelle, de ne produire que des oeuvres incompréhensibles, peut-être pour provoquer un désir chez les spectateurs de devenir artistes.

Prenons l'exemple d'une oeuvre surréaliste, de Man Ray celle-là, qui servit d'image de couverture à l'une des éditions du *système des objets de Baudrillard*, un fer à repasser à semelle cloutée. Là, ce n'est pas comme chez Duchamp, même si l'objet est "retourné" par un procédé assez similaire. S'agit-il d'une réponse de la ménagère à qui l'on offre un fer à repasser pour la fête des mères ? Ou d'une réponse à Duchamp qui disait qu'on pourrait très bien faire un ready-made inversé en prenant un Rembrandt pour table à repasser ? Repasser en boucle les images de la tradition et se dire que c'était mieux avant, que tout se perd, se raccrocher à ces images d'un passé idéalisé et investir dans l'artisanat de luxe, ne sont-ce pas là les stratégies de la bourgeoisie pour retrouver un peu de ce qui fut perdu en accumulant l'argent comme valeur abstraite ? Et encore, la même question, quel monde social produisons-nous, en tant qu'acteurs du quotidien ?

Cela nous amène à considérer le surréalisme comme un anti-fonctionnalisme, une opposition à ce que Giedion nomme la prise de pouvoir de la mécanisation¹⁶⁸, qui finit par gagner y compris ce qui aurait dû être le dernier refuge de l'intimité : la famille. C'est l'un des chapitres essentiels de son livre qui est consacré à cette influence grandissante de la mécanisation et d'une certaine forme d'efficacité dans l'économie domestique. Bien sûr, il n'oublie pas de rappeler que cette mécanisation du logis, si elle entraîne une contrainte d'efficacité libère aussi toute une catégorie sociale autrefois asservie à vie, condamnée à demeurer dans l'ombre des seigneurs, les domestiques. Et l'ouvrage d'Adolf Loos prend aussi un sens différent si on le regarde de ce côté, les ornements pour lesquels certains éprouvent une nostalgie étaient peut-être destinés à cacher ce maintien, par les défenseurs des petites fleurs, du plus grand nombre dans l'esclavage¹⁶⁹. Oui, mais pour quoi faire, la liberté ? Le programme selon lequel le peuple libéré aurait dû se tourner vers l'acquisition de culture, le développement artistique et spirituel, s'est-il réalisé ? On voit bien que ce sont plutôt les industries culturelles qui ont triomphé en flattant les bas instincts, en servant aux gens *ce qu'ils veulent*. Et les artistes continuent de résister en proposant des oeuvres incompréhensibles, volontairement réservées à une élite, espérant sans doute inciter les spectateurs à se doter de la culture nécessaire à leur ingestion... On tourne en rond¹⁷⁰.

Faut-il voir en le surréalisme ainsi qu'en tous les mouvements de l'art contemporain qui s'en sont revendiqué une parenté avec le luddisme ? Le ludisme, serait une tentative pour faire de toute activité un jeu, une sorte de retour aux temps bénis de l'enfance, de l'innocence, mais le luddisme¹⁷¹, est un mouvement de révolte. Qu'est

¹⁶⁸ Rappelons que le titre original de son livre est : *mécanization takes command* ce qui est beaucoup moins neutre que *la mécanisation au pouvoir*.

¹⁶⁹ Car on peut légitimement se demander en quoi et comment l'ornement serait un crime, tant ces petites fleurs et autres angelots semblent (veulent ?) signifier l'innocence et la pureté.

¹⁷⁰ C'est bien aussi la question posée par *la liberté guidant le peuple*, d'Eugène Delacroix ; cette femme à-demi nue a-t-elle, par la violence des désirs qu'elle suggère, générée cette cohue qui l'entoure ? Ou faut-il voir une référence à la *critique de la raison pratique* de Kant, pour qui la seule liberté réside dans l'adéquation à la loi morale, qui se confond avec la sainteté. Défend-elle la liberté de se promener nue, arguant du fait que, suite au triomphe de la Raison, cela ne devrait pas poser de problème ?

¹⁷¹ Ainsi nommés d'après un certain Ned lud qui avait brisé deux métiers en 1779 dans le comté de Leicester, les ouvriers "luddistes" s'étaient acharnés contre les machines ; leur mouvement avait duré de 1811 à 1816. On avait connu des destructions analogues en France entre 1816 et 1825. (N.d.T.) in David S. Landes, *L'Europe Technicienne*, op. cité, p.403.

sinon ce mouvement qui veut briser les machines de légitimation culturelles, les instances de reconnaissances montées pour aider les artistes à vivre de leur art ? Peut-être faut-il accepter que le monde soit tel qu'il est, libre à chacun d'essayer de faire des oeuvres qui ne soient pas destinées à fonctionner dans le star-system, ou au contraire de tout faire pour séduire, pourquoi juger ? L'innocence du jeu ne serait-elle pas plutôt dans l'intuitivité, et tant pis si ça plaît quand même aux spécialistes du marché de l'art, on fera la fête ou la tête, peu importe. On n'empêchera pas le monde de fonctionner avec quelques oeuvres, fussent-elles subversives. On trouvera peut-être quelques fous qui y réagiront positivement, on donnera peut-être à quelques autres l'envie d'aller voir plus loin que les évidences mises en vitrine. Peut-être l'art n'a-t-il pas vocation à être politique ou du moins participe-t-il d'une remise en question autre qui fait qu'il ne conteste pas frontalement le pouvoir mais cherche à établir d'autres formes de relations

b) l'art et le pouvoir

Il est évident que nous ne pourrions explorer exhaustivement la complexité des rapports entre les artistes et leurs mécènes. Peut-être les artistes sont-ils désemparés suite à la révolution politique car ils n'ont plus de prince à servir, peut-être étaient-ils justement maintenus parmi les domestiques car ils n'auraient pas eu de volonté propre leur permettant de construire de façon autonome le sens de leurs oeuvres. Peut-être le sens d'une oeuvre ne peut émerger que lors d'un processus de discussion entre au moins deux consciences artistiques ayant une vision de la chose que l'on veut représenter. Peut-être alors est-il difficile pour les artistes de concevoir des oeuvres pour des personnes n'ayant aucune référence culturelle commune avec eux. Ce questionnement certes naïf s'entremêle avec une vision dominante qui veut utiliser la culture et les références populaires telles que les contes pour réaliser des opérations de programmation de masse ou de manipulation dans le but d'occulter certain débat idéalement démocratique sur la réalité des conditions de vie produites.

La vie et la carrière de Diego Velázquez semble assez emblématique de ce que pouvaient être les rapports de l'artiste au pouvoir sous l'ancien régime¹⁷². Il est un peu le bon exemple, alors que Léonard de Vinci est plus emblématique d'une volonté d'autonomie chère payée. Diego Velázquez est né en 1599, à une époque où l'Espagne vit très bien de ses rentes, d'un commerce des produits d'Amérique du Sud. Ce qui est intéressant, chez ce peintre nommé très jeune peintre du Roi (en 1623) est sa volonté de se faire annoblir. Tout le monde connaît le tableau des Ménines, et l'on sait que ce tableau étonne encore, par la position qu'y occupe le peintre, sa taille surtout relativement aux autres personnes représentées. Plus rares sont ceux qui savent que la croix rouge qui orne la poitrine du peintre est le symbole d'une noblesse âprement défendue. Mais revenons au début de son histoire. Dès son mariage, en 1618, *il demande la dévolution de l'impôt blanco de carne, afin de préserver le lignage de sa famille. Car l'exemption de cet impôt, accordée par le conseil sous la présidence de l'assistente royal, est une preuve de noblesse*¹⁷³. Il sera assez vite nommé peintre du Roi, mais n'est pas seul à ce service. En 1627, il

¹⁷² Nous ferons référence ici, pour décrire brièvement la carrière de Diego Velázquez à un petit ouvrage paru dans la collection *découvertes* gallimard, par Jenanine Baticle (1989).

¹⁷³ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, Jeanine Baticle, 1989, p.24.

prête serment pour le poste d'huissier de la chambre du roi ¹⁷⁴. Nous verrons que petit à petit, il se rendra ainsi de plus en plus proche du Roi, peut-être dans le but de se montrer finalement son égal. L'arrivée en 1628 de Rubens, peintre mais aussi messenger et espion au service de la cour des Pays-bas va le décider à partir en Italie. On sait que le Comte Olivares, ministre du roi va décider de se servir de Velázquez non pas comme espion, mais comme messenger. Le peintre revient à Madrid en 1631. On sait qu'en 1636, il a été nommé valet de la garde robe du roi, mais ses ambitions ne s'arrêtent pas là. Il a soif de reconnaissance sociale et, *en 1640, à une corrida sur la plaza Mayor à Madrid, il est encore placé parmi les secrétaires de la cour, les marchands et les domestiques, disposition choisie par l'architecte en chef Gomez de mora, organisateur des fêtes publiques* ¹⁷⁵. Cela ne doit visiblement pas lui plaire, même si on reconnaît en lui un génie, même si on lui fait confiance, car n'a-t-on pas reconnu en la peinture un art libéral, un art digne de la noblesse ? et ce depuis plus d'un siècle. Ce combat a un sens, non pas en tant qu'expression de l'ego d'un personnage particulier, mais en tant que défense des droits de la profession. D'ailleurs, au cours d'un deuxième voyage en Italie, *en janvier 1650, la fameuse académie des peintres de Saint-Luc l'admet parmi ses membres* ¹⁷⁶. Le peintre va aussi cet été là s'opposer au roi d'Espagne qui veut qu'il rentre, et séjourner en Italie où il fera le portrait du pape Innocent X. Il est intéressant aussi de noter que *l'indépendance relative dont il jouit alors a peut-être modifié sa conception des rapports sociaux et, le 23 novembre 1650, il accorde la liberté à son esclave mulâtre* ¹⁷⁷. Il faut comprendre que les artistes n'ont pas toujours été les hérauts de la liberté individuelle, mais bien des serviteurs de la cour, sans laquelle ils ne pouvaient survivre. *Au retour d'Italie, Velázquez en est convaincu : il faut que le roi le libère de la roture comme lui-même a affranchi Juan de Pareja, son esclave. Seuls l'habit de Santiago et une haute charge à la cour prouvent, croit-il, son mérite aux yeux des grands* ¹⁷⁸. Il obtiendra satisfaction en 1652, nommé *apostendor de palacio*¹⁷⁹, et c'est dans le grand tableau des ménines qu'il sera couronné, en

¹⁷⁴ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.43.

¹⁷⁵ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.82.

¹⁷⁶ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.99.

¹⁷⁷ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.102.

¹⁷⁸ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.107.

¹⁷⁹ *sorte d'intendant général, appelé en France grand maréchal du palais*, in *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, jeanine Baticle, 1989, p.109.

quelque sorte. L'expression est un peu forte, mais d'une part, sa présence sur le même plan que la famille royale n'est pas négligeable, fait assez rare dans l'histoire de l'art pour être souligné et, d'autre part, *il place sur sa poitrine la croix rouge de l'ordre de Santiago*¹⁸⁰ si désirée et enfin obtenue¹⁸¹.

Toute cette digression peut paraître hors-sujet, mais l'on ne peut parler sérieusement des rapports entre l'art et le pouvoir sans remonter un peu dans le temps et constater quelles furent les difficultés pour les peintres à se faire reconnaître comme égaux en droits par leurs commanditaires. Et encore, on ne peut dire que Velázquez soit vraiment parvenu à l'égalité, tout au plus parvint-il à se hisser sur le même plan, à être considéré comme un proche et non comme un domestique. Bien sûr, ce combat est à refaire après la révolution, dans un nouvel ordre social, et les peintres, privés de leur place auprès du monarque devront s'insérer de nouvelle façon dans le monde dominé par la bourgeoisie. On peut considérer qu'ils n'y ont que partiellement réussi, la plupart des artistes restant très liés à l'État, que ce soit par des subventions, par les expositions dans des lieux publics. Et aujourd'hui, le problème est plutôt de se situer par rapport à un marché dont les logiques sont parfois très étrangères au monde de l'art.

Mais voyons tout d'abord comment l'art et les artistes se sont comportés face à la montée des fascismes. Sur ce point, citons un ouvrage très intéressant, par Igor Golomstock¹⁸², traitant des rapports ambigus entre l'art et le pouvoir, entre contestation et utilisation à des fins idéologiques. Ces questions ne se posaient pas sous l'ancien régime, pour la simple et bonne raison que les artistes n'avaient absolument pas le choix, tout au plus pouvaient-ils se permettre de légères et subtiles touches d'ironie, dans une peinture qui n'était de toutes façons pas destinée à être exposée au public. Seules les conditions de liberté promues par la révolution et la bourgeoisie vont amener les artistes à se situer par rapport au pouvoir. Mais on dit le pouvoir, alors qu'il est multiple, politique, économique aussi bien qu'intellectuel,

¹⁸⁰ *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, Jeanine Baticle, 1989, p.121

¹⁸¹ *Malgré une dispense papale, accordée le 29 juillet 1659, l'Ordre ne veut toujours pas céder. En fin de compte, le roi est obligé d'anoblir lui-même son aposentador, en lui accordant la hidalguia, le 28 novembre 1659. [...] Le lendemain, en l'église des religieux du Corpus Christi, Velázquez est armé chevalier par le comte de Niebla.* In *Velázquez, peintre hidalgo*, découvertes gallimard, Jeanine Baticle, 1989, p.124.

¹⁸² *L'art totalitaire – Union Soviétique – III^e Reich – Italie fasciste – Chine*, Igor Golomstock, Carré, Paris, 1991.

et c'est face à trois instances au moins que l'artiste va devoir défendre ses idéaux. Pire, il faut adjoindre à ces trois instances le pouvoir médiatique et la conscience populaire. Pauvres artistes qui n'avaient jusqu'alors qu'à plaire à un souverain, éventuellement à sa cour. Les voilà contraints de quitter leur atelier pour aller défendre leurs idéaux dans des salons, sur des plateaux télé ou dans la rue même.

Selon Igor Golomstock, tous les mouvements fascistes n'utilisèrent pas l'art de la même manière. Il faut selon lui distinguer l'Italie de l'Allemagne et de la Russie, sans doute parce que le duce n'attachait pas tant d'importance à l'art. Nous évoquerons surtout ici l'utilisation qui fut faite de l'art par les systèmes hitleriens et bolcheviques. Il est intéressant de considérer ces mouvements, car ils représentent une forme extrême de tentative d'utilisation de l'art à des fins idéologiques, et nous avons vu que c'est ce reproche qui est adressé souvent au système capitaliste lorsqu'on l'accuse de vouloir pervertir l'art. Dans les deux cas, mais aussi dans le système italien, le style d'ensemble peut être qualifié de réaliste¹⁸³. En cela, il s'oppose à tous les mouvements d'avant-garde, considérés comme dégénérés par le régime hitlerien, et comme incompréhensibles au peuple par les leaders de la révolution russe. Pourtant, on sait que les mouvements avant-gardistes ont joué un rôle de premier plan pendant la révolution elle-même, mais tout ceci dût assez vite laisser place au pragmatisme. Kandinsky, par exemple, bien qu'il fut l'un des fondateurs des Vkhutemas, qui furent un peu comme le bauhaus russe, fut évincé parce qu'il paraissait trop bourgeois¹⁸⁴. On sait avec quel succès il participa au bauhaus, mais on sait moins quel échec fut la fondation des vkhutemas, qui devaient en principe mettre l'artiste au service du peuple¹⁸⁵. L'ensemble du livre d'Igor Golomstock

¹⁸³ *On peut considérer l'art totalitaire comme un réalisme "d'un type spécial" qui diffère de tout autre réalisme européen. Il reflétait, "dans les formes mêmes de la vie", non la réalité, mais l'idéologie et le mythe déguisés en réalité. In L'art totalitaire, Igor Golomstock, op. cité, pp. 197-198.*

¹⁸⁴ *Il était naturel que les idéologues de la culture prolétarienne aient considéré comme hostiles à leur cause, non le futurisme révolutionnaire, mais le traditionalisme – qu'il soit de gauche, comme celui d'artistes tels que Chagall et Kandinsky, ou de droite, comme celui des représentants du réalisme d'avant la Révolution. En affirmant l'unité du futurisme, en le soutenant parce qu'ils voyaient en lui le courant artistique le plus progressiste, ils affirmaient la pureté des principes marxistes sans se rendre compte que ces principes étaient déjà en contradiction avec les exigences pratiques et les ambitions politiques des dirigeants révolutionnaires. In L'art totalitaire, Igor Golomstock, op. cité, p.26.*

¹⁸⁵ *sous les auspices de l'IZO [départements des beaux arts de Lénine], on créa l'institut de la culture artistique (INKHUK), dont la tâche consistait à résoudre les problèmes théoriques et*

montre que la tentative fasciste d'emprisonner l'art pour le faire servir des visées idéologiques pour le moins externes se solde par un échec relatif. Bien sûr, il est toujours possible de rajouter des titres aux oeuvres qui les fassent passer pour des oeuvres servant l'idéologie, mais la plupart du temps, les idéologues peinent à définir une ligne esthétique cohérente qu'ils puissent imposer. Il semble que *la conception de la fonction sociale de l'art qu'avaient les théoriciens d'avant-garde a commencé à osciller entre deux pôles : transformer l'art en production d'objets nécessaires à la classe ouvrière* [...] *ou essayer d'en faire un instrument d'éducation des masses*¹⁸⁶, et ce au bout de quelques années seulement de révolution. Nous voyons que nous retrouvons là des problématiques qui n'ont rien de révolutionnaire, puisque la bourgeoisie occidentale se posait déjà exactement les mêmes questions, et peut être même déjà la monarchie lorsqu'elle instaurait l'académie et les manufactures royales. Certains théoriciens iront plus loin dans l'absurde, déclarant comme *Alexei Gastev, figure dominante du Proletkult, et organisateur de l'institut central du travail, qu'il fallait utiliser l'art pour reconstruire radicalement non seulement la vie sociale,*

méthodologiques relatifs à l'art et à l'éducation artistique. Kandinsky en fut le premier président et, à partir de 1923, Malevitch, le directeur du département de Léningrad. Les ateliers supérieurs d'art (VKHUTEMAS), élaborés sur les fondements d'institutions caduques telles que l'académie des beaux-arts de Pétersbourg, la faculté de peinture et d'architecture de Moscou et le collège Stroganov furent placés sous l'autorité légale de l'INKHUK. Les enseignants les plus influents du VKHUTEMAS étaient les représentants des courants les plus avant-gardistes en architecture et arts plastiques : Alexandre Rodtchenko, Naum Gabo, Anton Pevsner, Lioubov Popova, Anton Lavinski et Victor et Alexandre Vesnine.

*Dans les premières années qui suivirent la révolution, ce système (Narkompos, IZO, INKHUK, VKHUTEMAS) fut prépondérant dans le domaine de l'idéologie artistique, de l'éducation et de l'administration. Les artistes, cadres de ce système, disposaient du pouvoir de "tout reconstruire" conformément à leurs théories personnelles. Cependant, lorsque le temps fut venu de mettre l'art au service de la reconstruction de la société, de "remplacer les grelots du clown par le projet de l'architecte", selon le mot de Maïakovski, on s'aperçut qu'il n'y avait pas de matériau de construction adéquat dans les réserves méthodologiques de l'avant-garde en général et du futurisme en particulier. [...] En général, les constructivistes russes – qui s'étaient empressés de se scinder en plusieurs groupes indépendants et hostiles entre eux – se concentraient sur l'expérimentation des propriétés de certains matériaux utilitaires : texture, structure, couleur et rapports spatiaux. Ils ne considéraient l'activité artistique que comme "la création de choses nouvelles, sans plus". Leurs théories recoupaient la conception des tenants du "construire la vie", qui vit le jour presque en même temps et servit de base à l'art-production, ou productivisme. Ces derniers brossaient le tableau optimiste d'un avenir débarrassé des formes "bourgeoises", où l'artiste ne serait plus un producteur d'objets esthétiques mais un producteur d'articles utilitaires. In Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, pp. 27-28.*

¹⁸⁶ Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, p.35.

mais aussi le psychisme humain ¹⁸⁷. C'est surtout Lénine qui va évincer les artistes avant-gardistes qui avaient pourtant porté de leur enthousiasme la révolution car *il savait très bien que l'art ne pourrait remplir sa fonction sociale que s'il était réaliste, que s'il s'adressait aux masses dans un langage qu'elles pouvaient comprendre. Il exigea que l'on remplace l'avant-garde par des artistes réalistes* ¹⁸⁸. On a déjà envie de dire que le capitalisme, malgré tous ses défauts, est le seul système qui a pu se permettre de développer l'avant-garde artistique et même de lui trouver un rôle, une fonction.

Il semble que le régime italien n'ait pas eu les mêmes ambitions en matière artistique, les créateurs bénéficiant plutôt d'une relative indifférence. Bien sûr, les artistes pouvaient adhérer au parti et en tirer certains avantages, certains privilèges, mais il semble qu'ils pouvaient aussi bien poursuivre leurs carrières personnelles sans être inquiétés ¹⁸⁹. Le régime hitlérien fut sans doute le plus intransigeant, ce qui est logique, lorsqu'on sait quelles difficultés le petit Adolf a endurées lorsqu'il essayât d'être un artiste. La rage qu'il déclencha contre les artistes *dégénérés* n'est pas totalement incompréhensible, il fut sans doute de ceux qui jugèrent l'art mis en péril par les élites censées le défendre et qui promouvaient l'anti-art, dada et les surréalistes en tête. Il fallait un art positif, un art qui fasse que le peuple allemand soit fier, pas un art critique qui le minerait dans ses convictions. Il semble, à lire ce texte, que le rôle de l'artiste soit envisagé dans un sens très fort par le régime allemand, peut-être par le peuple allemand, un sens beaucoup plus fort que celui de décorateur, plus proche de celui que nous énoncions plus haut lorsque nous disions que l'artiste avait peut-être vocation, tel un apollon, à être l'antenne de la société, à

¹⁸⁷ Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, p. 37, et il précise : *Le domaine insaisissable des émotions devait être globalement soumis à une compréhension mathématique, pour que les coefficients scientifiquement élaborés d'"excitation", d'"humeur", etc., lui deviennent applicables. [...] On devait éliminer toute forme antérieure d'esthétique au profit d'une "conception de l'art comme moyen d'organisation émotionnelle de la psyché en fonction de la lutte des classes"*. Cela rappelle étrangement la vision développée par Eugène Zamiatine dans *Nous autres*, où les hommes sont transparents les uns aux autres (on voit ce que pense chacun) et où l'on finit par inventer une machine qui supprime l'imagination pour qu'il n'y ait plus aucune dissidence possible.

¹⁸⁸ Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, pp.45-46.

¹⁸⁹ *Même pour les artistes officiels tels que Funi et Sironi, la sphère de la recherche individuelle et de l'expression personnelle ne fut pas étouffée par la machine totalitaire, et elle semble avoir conservé la primauté sur la notion de service de l'État. Ils n'ont jamais cessé de trouver des acheteurs pour leurs oeuvres, officielles ou non.* In Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, p.56.

l'écoute non seulement des messages du ciel, des muses, mais aussi des forces agissant sans vraiment se révéler à l'intérieur d'une société¹⁹⁰. Mais pourquoi alors rejeter l'artiste qui dit que quelque chose ne va pas ? Veut-on qu'il soit un messager ou un perroquet ? La réponse, s'il en est une, nous est peut-être donnée par Éric Michaud, dans un article déjà évoqué plus haut, sur le *bureau de la beauté du travail* dirigé par Albert Speer, architecte du troisième reich¹⁹¹. Dans cet article l'auteur nous révèle un peu plus comment était conçu le rôle prophétique de l'artiste au sein de la société : *sauver l'homme allemand, diligent et zélé, travailleur exemplairement doué, [...] d'un lourd et pénible conflit spirituel : [qu'il puisse] aujourd'hui à nouveau, avec bonheur et sans réserve, célébrer le travail, la performance [Leistung] et la joie de créer*¹⁹². Bien sûr, tout cela est nécessaire parce que le peuple a été corrompu par *les prophètes de l'idéologie judéo-bolchevique essaya[nt] jour après jour de lui enfoncer dans la tête que le travail n'était rien d'autre qu'un moyen utilisé par le capitalisme pour exploiter le travailleur et le réduire à l'esclavage ; ils lui prêchaient la haine du travail, la haine du patron et la haine de l'ouvrage, et le trompaient en lui présentant la destruction et le meurtre comme les seules voies du salut*¹⁹³. L'absence d'idéologie semble plutôt être ce qui caractérise le capitalisme, et les artistes peuvent bien faire ce qu'ils veulent, dans l'indifférence générale. Tout a été dit, tout a été fait, tout a servi à n'importe quoi. La publicité a utilisé des images religieuses, des images sanglantes, des images de femmes dénudées, toutes en quatre mètres par trois sur les murs de la ville. Que ce soit pour vendre des parfums,

¹⁹⁰ *Le XIX^e siècle a engendré un autre dogme fondamental de l'esthétique totalitaire : l'affirmation du rôle particulier de l'art et de son créateur. Au moyen âge, l'art n'existait pas en tant que tel ; plus tard, il s'est placé au service de monarques éclairés dont il s'est ensuite émancipé ; enfin, il a commencé à essayer de justifier son existence par une définition nouvelle de son rôle, de sa place et de sa fonction. Ce processus, commun à tous les pays d'Europe, a produit des résultats semblables en Allemagne et en Russie. Alors qu'en Angleterre, le travail de l'artiste-artisan façonnant l'environnement matériel de l'homme représentait l'idéal des préraphaélites et des membres du mouvement art et artisanat, en Russie et en Allemagne prévalait le concept de l'artiste-créateur, pédagogue et prophète, qui révèle à l'humanité la vérité ultime* in Igor Golomstock, *L'art totalitaire*, op. cité, p.164.

¹⁹¹ *L'image national-socialiste du travail – Albert Speer et le bureau de la "beauté du travail"*. Éric Michaud in *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, actes du colloque tenu à Bercy les 25 et 29 juin 2001, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie – Paris, 2002.

¹⁹² Éric Michaud, *L'image national-socialiste du travail* in *Les images de l'industrie*, op. cité, p.61

¹⁹³ Éric Michaud, *L'image national-socialiste du travail* in *Les images de l'industrie*, op. cité, pp.61-62.

des voitures ou des pizzas, qu'importe ? Il est toujours aussi difficile pour un artiste d'accéder à des lieux d'exposition, même s'il a le droit de peindre ce qu'il veut. C'est peut-être le problème principal des artistes, que pour être reconnus, il faut tout de même être accepté par un groupe qui ait soit une légitimité critique, soit une puissance économique, et donc servir l'idéologie, même si celle-ci n'est pas formulée clairement, de ce groupe. L'artiste peut aussi pratiquer son art en amateur, sans souci ni de rentabilité, ni d'efficacité symbolique par rapport à un groupe politique ou religieux, tout est possible. Tant mieux. Remercions les martyrs de la liberté artistique de nous avoir laissé tant de place.

En même temps, on peut quand même noter certaines inquiétudes, chez les critiques d'art, envers la marchandisation. Le capitalisme laisse les artistes libres, c'est vrai, mais il ne produit pas de valeurs, seul l'argent. Doit-on limiter le jugement esthétique à la seule mesure de la performance économique ? Quels critères sont pris en compte pour évaluer la valeur des artistes ? Ces questions sont très présentes, notamment dans le magazine *Art press*¹⁹⁴, et il est certain, pour nombreux auteurs que la sacralisation de quelques grands noms dont les signatures valent des millions ne suffit pas à donner une orientation à la production culturelle. Le multiculturalisme, l'effacement des barrières entre les disciplines sont les points positifs qu'ils mettent en avant, mais ils craignent qu'une forme de standardisation émerge finalement de cette absence de frontières, pour qu'y succède une forme vide de sens où la légitimité ne se fonde plus sur la transmission de valeurs culturelles mais sur une aptitude à naviguer sur les réseaux, une aptitude à faire événement. Le fascisme est l'autre pôle de ce questionnement, où les artistes n'ont pas le choix, mais où ils peuvent quand même espérer se distinguer à force de travail appliqué ou d'audace subtile. Il semble que dans le système hyper-libéral mis en place actuellement, les valeurs soient plus de l'ordre de la malice, de l'opportunisme, en même temps qu'une mainmise de plus en plus visible de quelques grands patrons peut faire craindre que le système ne bascule vers un courtisanisme à peine masqué et n'instaure des pouvoirs transnationaux d'autant plus forts qu'ils ne sont visibles

¹⁹⁴ Voir par exemple : *écosystèmes du monde de l'art*, daté du 4^e semestre 2001, et qui a pour thèmes les pratiques, le marché, les institutions et la mondialisation qui procure un point de vue assez complet sur la situation actuelle et ses enjeux. On trouvera quelques passages en annexe 3.

que médiatiquement. Les artistes sont *médiadépendants*¹⁹⁵, ils sont obligés de passer par là, de penser une stratégie d'insertion dans les médias s'ils veulent passer un message ou tout simplement exister en tant qu'artistes. Cela amène à ne concevoir des oeuvres que pour faire une apparition sur la scène médiatique, et non pas dans une perspective sociale "réelle", ni dans l'idée de transmettre des valeurs qui seraient d'un ordre "éternel", transcendantal. L'art n'est plus alors ce vecteur d'élévation spirituel qu'il aurait, selon certains idéalistes, dû être, mais un jeu où les plus malins peuvent gagner des millions, et où les autres peuvent mourir de faim car ils ne servent à rien, il n'y a plus d'églises à décorer, plus d'idéologie à promouvoir.

En même temps, il faut bien comprendre que les personnes ou les institutions qui payent de telles sommes pour acheter des oeuvres ne le font absolument pas par souci esthétique ou par goût, mais la plupart du temps pour se donner une image. Les entreprises dépensent de l'argent pour sponsoriser des clubs de foot ou des achats d'oeuvre, cela leur est absolument indifférent. Les valeurs véhiculées par les artistes qu'elles achètent ne leur importent pas du tout non plus, elles investissent dans l'art contemporain parce que cela fait bien, cela confère une plus-value culturelle au capital symbolique de leur entreprise. Tout le système de l'art contemporain semble être aux mains de quelques conseillers, de quelques *auctioneers* qui font et défont la valeur des artistes, mais sans qu'on puisse saisir une cohérence esthétique à l'oeuvre dans leurs choix, logique tout à fait opposée à celle de l'ancien système des beaux-arts, celui de l'académie et des musées. Mais cette logique d'acteurs des tenants du pouvoir est plus ancienne, le mécénat étant l'un des moyens d'accéder à une position régaliennne tout en paraissant désintéressé. Il n'est pas certain que ceux-ci, plus que les précédents n'aient véritablement le souci d'orienter un développement culturel selon des valeurs morales, mais plutôt d'empêcher que ne se fasse le vide et ne vienne le règne de la barbarie. La fourniture de matériaux culturels étant destinée à canaliser les désirs d'expression et la multiplicité des "niches" esthétiques permettant de maintenir l'ensemble de la population dans une satisfaction apparente de reconnaissance. En ce sens, l'art contemporain peut être lu comme étant l'un des fragments de cette mosaïque, un attracteur pour bourgeois-bohème qui veulent se sentir membres de cette élite

¹⁹⁵ C'est le point de vue illustré par Daniel Bounoux dans l'article *lettre à un jeune artiste*, pp.28-32 du numéro spécial d'art press sur les *écosystèmes du monde de l'art*.

capable d'élucider les mystères de ces oeuvres inaccessibles au commun. Guère mieux peut-être que ces esthétiques extrêmes trash ou guerrières voire fascistes qui ne font que canaliser un désir vague de revanche face à l'injustice.

II) Design et concept.

Le design comme notion dans le langage courant renvoie à un mode de production industrielle et aussi à un mode de diffusion et consommation, à une certaine forme organisationnelle. Comme nous l'avons vu, la notion de design suscite d'emblée un questionnement sur les relations entre l'art et l'industrie. Le concept de design, que nous allons essayer de définir dans cette deuxième partie, possède une étendue autrement plus vaste qui déborde, au premier abord, cette mobilisation dans le cadre d'un dialogue entre les arts et les industries. On ne peut posséder un concept. Ce n'est pas un objet qu'on peut accaparer, dont on peut avoir le bénéfice exclusif, dont on peut interdire l'accès aux autres. Tout au plus peut-on s'en faire une idée assez précise, assez complète. Mais le concept peut varier en fonction du regard qu'on porte sur lui, on dira que l'on peut contribuer à l'appropriation d'un concept, en faire bon ou mauvais usage, mais ce n'est pas une chose qu'on peut avoir. On peut se remémorer une époque pas si lointaine où le mot concept avait presque pris la place de Dieu comme mot magique ouvrant toutes les portes et fermant tous les yeux. Chaque nouvel objet était présenté comme "concept", on nous disait : "alors là, le concept, c'est ..." et cela aussi bien pour nous vendre un nouveau shampoing, ou simplement un nouvel emballage de shampoing. Deleuze et Guattari ont beaucoup travaillé sur cette idée du concept, avec une bonne dose de ce que Duchamp appelait la *meta-ironie*, aussi bien dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (c'est une boîte à outil pour les leaders du marketing et de la publicité) que dans *différence et répétition (la répétition est une différence sans concept – donc il y a un concept du changement de couleur de l'emballage qui fait que c'est une nouvelle expérience, même si cette différence est *infra-mince* pour reprendre Duchamp)*.

Le concept de design est de cette nature : le designer doit sans cesse se renouveler, amener une différence significative et le concept de design ne peut être clos, il y a toujours forcément un nouveau design, dans un sens comme dans l'autre. Pourtant, on peut relever différentes formes de réification, des personnes ou des institutions qui ont voulu se l'approprier, en être les détenteurs ou les gardiens. Être, ou vouloir être designer n'implique pas de vouloir posséder le concept de design et en délimiter la définition.

Le design n'est peut-être qu'un outil conceptuel, une faculté comme l'entendement ou la raison, ou l'imagination ; par là-même, c'est accessible à tout être humain. Comme le design peut être aussi considéré comme *la* faculté de conceptualiser, de préconcevoir et c'est un peu son sens originel en anglais. Cela dit, il faut bien qu'à un moment, des êtres humains s'approprient le concept pour en faire quelque chose, pour le développer, mais cela n'empêche pas qu'ils soient plusieurs et l'étendent chacun dans une direction différente. Un concept n'est pas une chose finie. Nous avons vu qu'il peut y avoir différentes acceptions du terme, mais ce n'est pas exactement la même chose que de dire que l'on peut faire différents usages du concept.

Il est évident que le design n'a pas la même valeur signifiante pour les industriels, pour les artistes, pour les critiques d'art, pour les sociologues ou les philosophes. Pour certains c'est une méthode de travail, pour d'autres un instrument de pouvoir, pour d'autres encore un moyen de percevoir les causes premières ou les choses en soi. On s'est arrêté, dans la première partie sur une définition limitée selon laquelle design signifie style industriel, en opposition aux styles des époques de l'artisanat, un style lié à des conditions de production et des conditions de vie ; un style qui se repère et permet de rattacher tous ces objets à une époque déterminée, celle de l'industrie. Nous avons l'intention d'essayer de montrer que ce pourrait être un dispositif communicationnel.

Nous avons essayé de définir ce que pouvait être un dispositif communicationnel, assez vaguement. Internet nous montre un peu ce que peut être le design comme dispositif communicationnel. Si, auparavant, le design était la chasse gardée des plus hauts cadres de l'entreprise, le *in* de celle-ci, pourrait-on dire, internet change légèrement la donne, mais ce n'est qu'un début. Si nous disions que pour les industriels, le design pouvait être un instrument de pouvoir, c'est dans le sens où ceux-ci vont pouvoir imposer aux autres certaines méthodes, certaines règles de travail, en disant que "c'est le design", ça a été conçu comme ça et on ne va pas tout refaire. Ce qui est une façon, d'ailleurs, de rejeter la faute sur le dos du designer. En quoi internet change quelque chose à ça ? Pas vraiment à ce niveau là. Mais au niveau de la relation entre l'entreprise et les clients. Une fois qu'on a conçu un prototype, un méta-modèle, on peut le proposer aux clients via internet, les médias et ceux-ci vont pouvoir ajuster les caractéristiques de ce méta-modèle en fonction de

leurs besoins spécifiques. L'entreprise, en ce sens n'impose plus un modèle figé, mais un modèle ayant des caractéristiques variables, paramétrables. Aussi, par le biais d'internet, l'entreprise peut faire remonter de l'information de la part des usagers, qui vont indirectement ou non être mis en contact avec les designers qui vont pouvoir concevoir du presque sur-mesure. Cela constitue une ouverture vers la perspective d'une co-création des objets du quotidien.

Comment faire pour que le design devienne, à l'intérieur de l'entreprise un outil communicationnel, un dispositif démocratique qui permette aux ouvriers de ne plus avoir le sentiment de subir des conditions imposées par les chefs ? C'est là le véritable enjeu, si l'on veut changer vraiment quelque chose et réduire la haine inhérente à toute structure hiérarchisée, où les uns ont toujours l'impression d'être privés de parole, alors que les autres donnent l'impression de ne rien faire pour contribuer concrètement à la production. (sans parler du problème de la répartition de la plus-value). Peut-être cela n'est-il possible qu'à petite échelle, dans des structures artisanales et il subsiste trop d'idéalisme dans cette recherche.

Nous évoquons plus haut la pratique qu'ont instituée certaines entreprises de laisser des boîtes à idées dans les lieux de travail, afin que les ouvriers puissent émettre des suggestions pour l'amélioration de l'outil productif ou autre. Cela n'est pas encore vraiment les faire participer au design, à la conception de nouveaux modèles et de nouvelles usines. Mais comment faire pour que les ouvriers se sentent vraiment partie prenante de l'entreprise ? On sait bien que ce n'est pas en leur donnant quelques miettes des bénéfices qu'ils vont avoir l'impression d'être actifs dans la définition à la fois de leurs conditions de travail et aussi des objets qu'ils participent à produire. Le problème est bien là, de l'inégalité ressentie comme une passivité subie, qui provoque finalement un ressentiment envers les cadres perçus comme forcément méprisants. Le plus souvent il est impossible même d'émettre une suggestion sans se faire accabler et subir les foudres de l'encadrement, qui n'a pas le temps. Souvent, l'ouvrier peut avoir l'impression qu'on cherche à le maintenir dans une position d'inférieur en lui mentant. Les réponses standardisées, les excuses qui sonnent faux, et même une certaine violence automatique visant à le maintenir sous une chappe de plomb afin qu'il se taise et soit plus efficace. D'où la haine, mais c'est sans doute ce qu'ils veulent puisqu'ils utilisent cette énergie négative pour augmenter le rendement des ouvriers. C'est attristant. Personne ne semble vouloir

que l'entreprise soit un lieu de production collective, où l'on est ensemble, à l'oeuvre, dans le but de produire de belles et bonnes choses. Des mensonges pour cacher d'autres mensonges, voilà tout ce qu'il y a dans le collectif. On ment aux ouvriers pour les exploiter plus, on ment aux clients pour les rançonner plus, on cache l'injustice dans la répartition des bénéfices en soumettant les ouvriers et les employés à une tyrannie intolérable, en trucant les comptes, en disant toujours "c'est la crise, on ne peut pas vous donner plus". Tout est faux. Sauf la haine sociale généralisée, voilà tout ce qu'il reste à partager. Effectivement, le design comme changement perpétuel des apparences, c'est aussi un moyen de dire aux uns : "on a tout dépensé pour refaire l'outil industriel", et aux autres, "il faut faire plus parce que c'est le nouveau design", aux autres encore "c'est plus cher, parce que c'est le nouveau design". Et en fait, ça ne change rien, c'est vrai, sauf à en rajouter encore une couche. Et à maintenir une frontière entre ceux qui font qu'il y a un nouveau design, et peuvent s'afficher toujours parés de neuf et ceux qui subissent tous ces changements et ont l'impression qu'on les maintient la tête sous l'eau. Bien sûr les artistes à qui on a dit qu'il fallait devenir designers, ils n'ont sans doute pas vraiment voulu ça, surtout si on présuppose qu'ils étaient peut-être des enfants ou des adolescents sensibles à la beauté et à la poésie qui avaient envie que le monde soit plus beau. Le design finit par être un instrument de renforcement de l'hyper-fascisme capitaliste, ce fascisme anonyme qui a pris soin de ne plus développer d'image d'un chef visible mais se cache derrière les sociétés-écran anonymes.

Ce questionnement nous amène à en introduire un autre. Nous avons dit plus haut que certains auteurs soutenaient l'idée que la différence essentielle entre l'homme et l'animal tenait à ce que l'homme aurait la capacité de définir préalablement en esprit, de faire un plan avant d'agir, l'animal agissant instinctivement selon des plans qu'il ne lui appartient pas de "penser". Mais que signifie exactement "penser" ? La tactique ou la stratégie peut avoir fait l'objet d'une préméditation, mais ne viser qu'à conserver une place relative dans un système clos. À l'inverse, on peut avoir imaginé un autre monde, une autre forme organisationnelle et penser des actes pour faire bouger les lignes, pour changer l'ordre établi, n'est-ce pas là seulement que l'on peut parler de "penser" ? Penser une différence significative et concevoir ensuite des formes (oeuvres, objets utilitaires ou formes organisationnelles) qui promeuvent un changement structurel, ou rendent nécessaire une altération du regard, voilà qui

s'oppose à un "design sans concept" dont le seul but est de maintenir inchangé notre rapport au monde, impensé le moindre changement dans les rapports de pouvoir.

A) Le design vu par l'art

Nous avons énoncé qu'il existerait des valeurs propres à l'art ou aux artistes qui auraient été mises en danger par l'injonction faite aux artistes de prouver leur utilité. Quelles sont ces valeurs, quelles sont ces incompatibilités ? Comment les artistes mobilisent-ils ces valeurs pour agir dans le cadre industriel de manière à s'opposer au design industriel ? Ce sont les artistes du XIX^e siècle qui ont reçu ce commandement d'être utiles à la société industrielle ? ou n'est-ce qu'au vingtième siècle que les artistes ont définitivement été rangés parmi les parasites sociaux, les improductifs, et sommés de faire la preuve de leur utilité ? Difficile à déterminer¹⁹⁶. Si, comme on l'a vu, c'est au XIX^e siècle que sont apparues les premières écoles d'art appliqué, il n'est pas certain qu'une tolérance envers les artistes n'ait persisté durant une partie du XIX^e, sans doute était-ce encore perçu par la bourgeoisie comme de bon ton de cultiver les arts, comme une manière de s'ennoblir. On peut s'interroger sur la création de musées rassemblant livres, curiosités et oeuvres d'art par des individus parvenus à s'enrichir comme moyen d'acquérir une légitimité culturelle de masse. On peut être tenté de confronter cette idée humaniste, idéaliste de rendre la culture accessible à tous (et ne pas nier non plus que l'une des raisons de l'attractivité de notre pays comme destination touristique est due à son attractivité culturelle) avec la situation vécue par les artistes tentant de se faire reconnaître, de tous les écueils qu'ils rencontrent et du manque de souci envers leur sensibilité qui est témoigné par ceux-là même qui se vantent de promouvoir une société plus humaine, plus souriante.

De nombreux musées ont vu le jour durant le XIX^e siècle, et certains riches industriels ont été de grands mécènes, c'est encore le cas aujourd'hui. Peut-être l'art a-t-il toujours été plus ou moins un moyen pour les riches de se racheter une conscience esthétique, après avoir étouffé celle-ci chez eux-même et chez leurs

¹⁹⁶ Ce qui peut sembler paradoxal, parce que c'est là aussi que se monte le marché de l'art et la médiatisation des artistes-vedettes. Mais peut-être aussi est-ce l'origine du problème, que l'on a le droit d'être artiste que si l'on est une star qui fait des millions, autrement l'artiste ne sert à rien et on croit qu'il est bon de le tourmenter car on s'imagine qu'il est ou sera la star disposant de ce train de vie magnifique que l'on jalouse ; ou peut-être "tape"-t-on sur l'artiste mineur parce que l'on est jaloux de ceux qui ont réussi et semblent vivre une oisiveté lumineuse.

employés pour se consacrer à l'accumulation de capitaux. Mais par ce biais, on modifie la valeur symbolique de l'oeuvre. L'oeuvre n'a plus à être l'indice d'un développement culturel, ni même le symbole d'un passage, d'une épreuve surmontée. L'oeuvre est une preuve que l'on achète et il faut constituer une masse de capital culturel en accumulant livres et tableaux dont, à la limite, on ignore le contenu véritable. C'est l'achèvement de ce processus décrit par Baudrillard dans *l'économie politique du signe*, où l'on se construit une identité sociale en mettant en scène autour de soi un décor sensé refléter le soi. On sait qu'il est plus difficile de se changer vraiment que de construire un tel décor et soi comme personnage apparemment conforme. D'où peut-être aussi la naissance du stéréotype : un personnage suffisamment cohérent pour exister médiatiquement et que l'on présente aux autres, derrière lequel on se cache : le masque intégral. On achète des oeuvres toutes faites, déjà faites, *readymade*. On n'en négocie pas le sens ni la forme avec un artiste que l'on devrait d'abord *apprivoiser* et avec qui on devrait mériter et méditer l'oeuvre, voire même co-éditer. On met en place des institutions qui vont faire ça, versant culturel de la solidarité froide où les artistes sont considérés comme des gentils fous qu'il faut ménager pour qu'ils ne deviennent pas nuisibles.

Pour les artistes, le design est forcément une perte de liberté, une soumission aux contraintes d'un monde qui leur est plus ou moins étranger. On a depuis construit ce mythe de l'artiste comme être libre, débarrassé de toute contrainte, pur jouisseur qui fait ce qui lui chante. Les superstars et leurs caprices sont pour une grande part dans la construction de ce mythe. À l'opposé, ou comme pour faire contrepoids, on a aussi créé le mythe de l'artiste maudit, principalement autour de la figure de Van Gogh, mais il n'est pas la seule victime. Entre ces deux extrêmes, on a proposé aux artistes ou à tous ceux qui sentaient posséder une sensibilité artistique de collaborer à l'ordre du monde économique en s'engageant dans les arts appliqués. Habermas disait que le rôle de l'artiste dans cet empire économique et social est d'être une sorte d'épouvantail ¹⁹⁷ : il est à la fois inclus et exclu, à la fois nécessaire et maudit. Il est

¹⁹⁷ In *La modernité, un projet inachevé*, minuit, revue *critique*. En résumé, l'artiste malmène le conformisme bourgeois, mais il est sensé être le garant des valeurs culturelles, spirituelles, des valeurs "supérieures" assurant la cohésion de la construction sociale, en même temps qu'il peut être exploité comme pourvoyeur de nouveauté pour une industrie culturelle qui a besoin de faire événement.

nécessaire qu'il remette en cause, qu'il questionne l'ordre établi et qu'il réactualise le besoin de conformité en prouvant qu'il est malaisé de vivre sans certitudes.

L'art était d'abord soumis à des exigences d'ordre moral plutôt. Dans le cadre de l'ancien régime, les artistes travaillaient à commande, pour l'Église ou pour l'aristocratie. Dans un cas comme dans l'autre, ils devaient asseoir la légitimité de leurs commanditaires et celle-ci était surtout fondée sur la morale. Dans le nouveau cadre, la légitimité des dominants est fondée sur l'argent, la possession de capitaux et c'est plus difficile à représenter plastiquement. Les artistes se sont alors fait les chantres de la beauté, d'une beauté idéale qu'il leur a fallu vendre pour essayer de gagner une légitimité dans le nouveau système. On peut dire qu'il y avait une sorte de complicité, d'intimité aussi, entre l'artiste et les tenants du pouvoir, le partage d'un certain nombre de valeurs et de croyances. L'artiste ne se posait la question d'être ou non garant des valeurs du souverain puisque ils avaient par définition les mêmes. L'art moderne ne fait que poser des questions sur la valeur signifiante. Le code est rompu. Si dans l'ancien régime on peut trouver un accord sur ce que signifient les formes, qui fait que les oeuvres ont une fonction symbolique ferme, qui a une valeur définie d'échange, il n'en est plus de même lorsque l'on commence à détourner les oeuvres à des fins publicitaires ou à les comparer à d'autres objets par le prix.

Les artistes étaient sans guide désormais et quelles valeurs pouvaient leur offrir leurs nouveaux patrons ? Soit, les artistes auraient pu décider de se mettre au service du peuple, mais comment celui-ci aurait-il pu financer des êtres apparemment si peu productifs alors que, d'une part ils avaient à peine de quoi manger, et d'autre part l'exigence de productivité les éreintait ? On peut dire, techniquement, que les artistes n'eurent plus le loisir de cultiver leurs dons et d'essayer de devenir des médias *purs* au service d'une connexion entre le spirituel et le quotidien. La question du faire événement remplace celle de faire sens. Peut-on faire événement sans, nécessairement, avoir une certaine pertinence ? Mais peut-on n'être pertinent qu'en surface ou faut-il, pour accéder à l'espace médiatique, acquérir une légitimité dans ce que l'on pourrait être tenté de nommer *la vraie vie* ? ou auprès du public des *salons* ? On a remplacé la notion de *mérite* par celle de *chance*, mais n'a-t-on pas *dilué* la responsabilité du destin, supprimé la centralité du décideur sans changer fondamentalement les règles du jeu ? Autrement dit, ne reste-t-il pas quand même quelque chose de ces anciennes institutions légitimantes ? Comme le décrit Freud

dans *totem et tabou*, les fils, pour regagner la légitimité du père et posséder vraiment ce qu'ils lui enviaient vont devoir être lui.

L'art et les artistes se trouvèrent alors contraints de faire l'apologie des nouvelles valeurs : argent, pouvoir, consommation et progrès technologique. On leur proposa de faire des affiches publicitaires, et de devenir les ornementistes d'une production industrielle anonyme, sans avoir, comme avec les artisans, la possibilité d'oeuvrer de concert. Dès le départ, la contradiction est frappante, il s'agit de rendre belles des valeurs qui ne le sont pas vraiment.

De là vient peut-être un certain mépris de la critique d'art envers le design. Et ce, malgré tous les efforts menés depuis environ cinquante ans pour donner au design une reconnaissance institutionnelle dans les musées. Le design est au mieux considéré comme un art mineur. C'est logique, en quelque sorte, s'il reste soumis aux exigences de l'industrie et ferme les yeux sur les conditions de production comme sur le mode de consommation qu'il engendre. Le design pourrait être un art majeur s'il parvenait à imposer des vrais changements sur ces deux plans.

1) Léonard de Vinci et la notion de *disegno*

C'est une opinion assez fréquemment rencontrée que d'attribuer à Léonard de Vinci la paternité du concept de design, *disegno*. Pour commencer, *disegno* en italien est seulement un mot pour dire "dessin", au crayon ou à la plume, donc toute sorte de petit croquis qui peut avoir pour fonction d'être une esquisse préparatoire à un tableau, d'expliquer par l'image ce qui est difficile à traduire en mots ou d'enregistrer en quelques traits la forme d'un objet ou d'un être¹⁹⁸. Nulle part dans les carnets de Léonard de Vinci n'est fait mention le terme de *design* dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui¹⁹⁹.

Et pourtant, on peut, on doit reconnaître tout de même que, si l'oeuvre de Léonard en peinture est loin d'être négligeable, c'est plutôt pour son oeuvre de designer qu'il est universellement reconnu comme le génie majeur de la renaissance italienne. Tout d'abord, c'est comme designer qu'il a d'abord été engagé par le Duc De Sforza, non comme artiste de cour, mais pour concevoir des armes. Il y a aussi organisé le système de circulation des eaux usées. Il est fameux pour ces dessins de machines, mais la plupart n'ont pu être réalisées que des siècles plus tard. Il déplorait lui-même de ne pouvoir disposer des matériaux nécessaires à l'expérimentation. Il s'est donc pour ainsi dire, réfugié dans un raffinement de la conception pure, ce qui est aussi la posture du designer relativement aux autres participants de toute aventure industrielle.

On lui doit aussi quelque bon mot sur ce qui distingue un bon artiste d'un autre, comme étant surtout lié à la conception préalable à la réalisation. Là encore, on touche à l'essence du concept de design. Le design est ce moment où l'artiste semble perdu dans sa rêverie... peut-être s'est-il fait maintes fois agressé par ses commanditaires qui avaient l'impression de le payer à ne rien faire et leur répondait-il

¹⁹⁸ C'est un peu aussi la définition esquissée par Jean Baudrillard dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, tel, p. 236 : "Il faut donner au terme "design" toute son envergure étymologique. Il peut se déployer dans trois sens : le dessin, le dessein, le design. Dans les trois cas, on retrouve un schème d'abstraction rationnelle : graphique pour le dessin, réflexif et psychologique pour le dessein (projection consciente d'un objectif), et plus généralement pour le design : passage du statut de signe, opération/signe, réduction et rationalisation en éléments/signes, transfert à la fonction/signe. Ce procès de signification est d'emblée systématique : le signe n'existe jamais en dehors d'un code et d'une langue."

¹⁹⁹ Dans la version de la collection tel gallimard.

disegno !, j'y pense, je suis en train de concevoir. Et le fait qu'on vienne le troubler, le déranger pendant ses calculs l'empêchait de concevoir quelque chose qui soit parfaitement en mesure de répondre à toutes les exigences contradictoires.

Ces exigences contradictoires ne sont pas que techniques. Il faut bien sûr tenir compte des matériaux disponibles et de leurs qualités, mais il faut aussi connaître les outils, ce que l'on peut faire, comment et en combien de temps, avec quelle énergie. Cela peut permettre de calculer le coût et de déterminer si ce coût est jugé raisonnable par d'éventuels clients. Mais cela ne suffit pas encore pour déterminer certains aspects de la forme finale. Ce que l'on se propose de réaliser est-il souhaitable, ne risque-t-on pas de déranger quelqu'un, un groupe d'intérêt particulier, un ordre naturel ou social ? Comment alors faire sens auprès de ces personnes ou convaincre d'autres de nous soutenir ? Lorsque l'on cherche à concevoir une oeuvre d'art, on est obligé aujourd'hui de se poser la question de la référence à d'autres oeuvres, d'étudier l'histoire de l'art afin de faire sens. Si l'on parle un langage que personne ne connaît, le message sera perdu. La question de la création de formes organisationnelles est peut-être plus délicate encore et ne se donne à voir peut-être, consciemment réalisée que dans l'utopie ou la science fiction. Les tyrans pensent peut-être, des stratégies ou une forme organisationnelle, mais la mettent-ils en forme avant de la réaliser ou n'est-ce pas plutôt une forme d'instinct qui les pousse à trouver les moyens pour parvenir à imposer leur domination et à la maintenir ?

a) la rationalisation à l'oeuvre à la renaissance

Certains auteurs disent qu'on a tendance à exagérer l'importance de Léonard de Vinci, d'en faire une figure trop centrale dans la renaissance italienne. Il semble difficile en effet de lui attribuer tout le mérite d'une transformation sociale globale dont il n'est peut-être que le personnage le plus visible. C'est pour son côté "touche-à-tout", sans doute que Léonard a été retenu comme exemple de son époque, parce qu'il en couvrait toute l'étendue en quelque sorte. Peut-être ses peintures n'ont-elles rien de si révolutionnaire et en ce cas il est encore plus intéressant comme précurseur du devenir de l'art où la figure de l'artiste devient plus importante que la qualité intrinsèque des oeuvres. On peut quand même difficilement ignorer qu'il introduit le style flamand dans une Italie qui a plus l'habitude des fonds saturés de lumière que de ce contraste violent entre le fond et la forme qui caractérise ses toiles.

S'il existe bien avant Léonard des artistes qui ont plusieurs cordes à leur arc, on ne peut nier que Léonard fit preuve d'une insatiable soif de savoir qui s'étendait à tous les domaines. Mais on peut aussi lui reprocher d'avoir été un diletante, et non pas un véritable homme de science comme il commençait à s'en former le modèle à l'époque. La rationalisation commence à toucher toutes les activités humaines à la renaissance. Peut-être est-ce une conséquence des épidémies de peste. On veut désormais se mettre à l'abri des variations saisonnières, en dépassant la versatilité des énergies renouvelables telles que le vent. On veut être en mesure d'échapper aux périodes de famine en développant une agriculture plus efficace et ainsi une agronomie. On veut se mettre à l'abri de la maladie et pour cela développer une science médicale, et quelqu'un comme Léonard sera dans les premiers à pratiquer la dissection de cadavres humains et à écrire des traités d'anatomie. On veut se mettre à l'abri du hasard en développant des plans, en expérimentant des méthodes et en créant des normes techniques issues de ces expérimentations de plus en plus finement mesurées.

Beaucoup d'artistes avaient plusieurs cordes à leur arc. Certains étaient fondeurs de métaux, d'autres étaient architectes, ingénieurs. Le plus souvent l'activité artistique proprement dite n'était pas spontanée mais sur commande. Peut-être n'est-il pas

absurde d'imaginer que dans cette époque d'États-cités, une opinion publique se fait entendre, qui commence à avoir les moyens de critiquer la dépense publique et exige non seulement des comptes, mais aussi une certaine rigueur de conception qui rende nécessaire la publication de plans. L'imprimerie a commencé aussi à se répandre. Grâce à quoi on peut savoir ce qui se passe ailleurs, grâce à quoi aussi ce qui se passe ici sera connu ailleurs. Une opinion publique émerge qui dépasse le cercle d'initiés, il faut désormais pratiquer sinon la transparence, au moins une ouverture ou une mise en scène à but distractive.

L'invention de la perspective participe aussi de ce mouvement de rationalisation. Là aussi, il s'agit de trouver des lois qui permettent une représentation incontestable de la réalité. Léonard de Vinci a aussi été cartographe, pour le compte de César Borgia lors de ses campagnes militaires. Il a aussi cherché à établir des lois d'hydrodynamie, dans le but de permettre une meilleure canalisation des cours d'eau, et notamment en étudiant la formation des bancs alluvionnaires et l'érosion des rives. Toutes ces recherches convergent comme les lignes de fuite de la perspective. Quel but à l'horizon de nos actions ? La perspective peut-elle être vue comme l'illustration de l'émergence du concept de rationalité tel qu'il est aussi évoqué par Foucault dans *l'histoire de la folie à l'âge classique* ?

Au moment de la renaissance, on peut dire que ce mouvement de pensée ne touche encore qu'une faible minorité, une élite culturelle. Mais on commence à voir poindre le concept d'une société plus égalitaire, où les références ne sont plus transcendentales et innées, mais où tout est question de méthode, de normes, de règles universelles qui peuvent être appliquées par quiconque. La perspective crée aussi un espace ouvert et non plus un espace fait de plans séparés et hiérarchisés. Le fait que la ville de Florence ait été une république n'est peut-être pas tout à fait sans lien avec cette recherche. La forme de la république nécessite une mise en scène, une mise en lumière, une publication des décisions, des critères d'attribution des marchés publics. Une scène européenne émerge alors, ou commence à poindre, le savoir et les méthodes se diffusent et sortent des cercles de spécialistes, ce dont témoigne l'invention de l'imprimerie par Gutenberg. On n'écrit plus seulement pour quelques amis, quelques témoins, mais pour un *lector in fabulae* dont on ne peut préjuger à l'avance des connaissances ni de l'influence. Cela modifie bien sûr l'esthétique de la composition, la définition de la pertinence des oeuvres, que celles-

ci soient scientifiques, artistiques ou littéraires. Cette exo-référence induit peut-être une forme de transcendance, mais aussi elle met en concurrence, sur le même plan, dans une lutte pour la validité universelle, des oeuvres provenant de toutes époques, de toutes régions.

Tous ces faits, plus que la passion de Léonard pour la conception de machines imaginaires sur plans, font que l'on peut s'accorder sur une origine de la notion de *design* à cette époque en Italie. Le terme *disegno* existe bien avant, nous l'avons dit, équivalent au français *dessin*. Nous indiquions plus haut que la recherche scientifique, artistique et l'ingénierie ont souvent tissé des liens et produit des oeuvres communes. On s'accorde sur une origine grecque de la géométrie, avec l'école de Pythagore et ses fameux théorèmes définissant des lois de proportionnalité entre les angles et les longueurs des côtés des triangles. Il faut ce langage commun de la géométrie pour que le petit dessin fasse sens comme plan et puisse être interprété par des constructeurs. Les lois de la géométrie constituant en quelque sorte la grammaire du dessin technique. Ce qui change, à la renaissance, avec les lois de la perspective, c'est que le dessin technique se fait plus précis et permet de faire voir des objets complexes sans que ceux-ci n'existent. La projection sur le papier d'une forme imaginaire en trois dimensions permet alors de trouver des soutiens financiers pour réaliser un projet ou de convaincre un prince suite à un appel d'offre. L'originalité de Léonard, relativement à ces contemporains, est surtout d'avoir préféré se consacrer à un raffinement de projets sans qu'aucun commanditaire ne le lui ait demandé, plutôt que d'avoir cherché à gagner et conserver les faveurs d'un prince particulier.

b) les idéaux de Léonard

Nous n'allons pas ici parler de la vie sexuelle de Léonard de Vinci. Peut-être cela a-t-il une influence sur ses idéaux, mais nous allons nous intéresser à d'autres aspects de la façon dont il a utilisé ses ressources. Cependant, il peut-être intéressant d'utiliser un peu les visions de Léonard développées aussi bien par Freud dans le *souvenir d'enfance* que par Sophie Chauveau dans *l'obsession Vinci* pour proposer un portrait de cet homme et de ses idéaux.

Léonard reste un mystère. Il est sans doute encore aujourd'hui l'un des peintres les plus connus mondialement. Nombreux sont ceux qui lui reconnaissent son talent de visionnaire. On lui reconnaît moins souvent une sensibilité religieuse particulière. Et pourtant, ce ne peut être par hasard ou par opportunisme si tant de ses tableaux ont pour thème un motif religieux. Et si il a tant choqué ses contemporains, ce n'est peut-être pas à cause de ses moeurs, que nous ne connaissons que par ouï-dire, mais parce qu'il remettait en cause certains dogmes qui permettaient aux grands de l'époque de dominer leur peuple.

Nous savons que Léonard menait une vie plutôt ascétique, au moins en ce qui concerne la nourriture. On peut même dire qu'il suivait un régime éssénien, peut-être faut-il y voir le signe d'une forme de fondamentalisme religieux. Mais comment sa *Cène* pourrait-elle sembler si vraie, s'il n'avait pas toute sa vie durant essayé d'être proche des convives présents à cette table ?

De même, sa vision des femmes et la représentation qu'il en fait n'est-elle pas dûe à une proximité induite par une certaine neutralité, voire même par ce que certains qualifieraient de *passivité* sexuelle ? Ne voyant les femmes comme des objets mais comme des personnes, lui seul pouvait peindre la joconde au sourire si mystérieux de femme sûre d'elle. Faut-il rappeler la place dévolue aux femmes à cette époque ? Avaient-elles d'autre choix alors que d'être enfermées dans un couvent, une maison de passes ou un rôle d'épouse et de mère dépendante de son mari ? Peut-être même a-t-on voulu discréditer Léonard de Vinci en le faisant passer pour un déviant sexuel parce qu'il refusait de jouer le rôle alors dévolu aux artistes dans une organisation visant à faire des femmes des objets dociles et exploitables. Les femmes qu'il a peintes ne ressemblent pas à des potiches exposées et dont on peut

disposer. Elles ne semblent pas non plus avoir été placées où elles sont pour servir d'ornement, de décoration ou de parement pour permettre à quelque chef de gouvernement de tyranniser sereinement son peuple. Les femmes de Léonard sont dans la nature, seules face à la dureté des éléments et leur regard est vif, acéré, éveillé.

Léonard est fasciné par la nature, on le voit aussi bien dans sa passion de l'anatomie que dans le sérieux avec lequel il tente de concevoir l'hydrologie. Est-ce la peur ou un désir d'apocalypse qui lui fit faire ces noirs dessins de déluges ? Faut-il y voir déjà une compréhension de la limite du pouvoir humain sur la nature, qui pourrait à tout moment détruire ce qu'elle nous a laissé aménager ? Les idéaux de Léonard ne semblent pas être ceux d'un monde technicisé et il semble plutôt qu'il ait voulu mettre la technique au service de la vie qu'asservir celle-ci par des moyens techniques. Cela est peut-être difficile à démontrer, mais la plupart des machines qu'il a conçues sont des machines ludiques, voire humoristiques. On ne peut le qualifier de demiurge. Peut-être avait-il déjà peur des conséquences de ses créations et de ses révélations, à l'instar d'Einstein, et c'est pourquoi il écrivait à l'envers ou produisit ces visions de déluge. Celles-ci sont peut-être le signe d'une anticipation d'éventuelles conséquences d'un mésusage des fruits de son travail de recherche.

Il semble aussi que les hommes et les femmes qu'il a représentés, s'ils sont l'incarnation d'un idéal, ne sont pas conçus comme des modèles de sur-hommes destinés à composer une armée qui prendrait le pouvoir mais plutôt, et c'est le sens du doigt en l'air ironique du Saint-Jean-Baptiste, un monde à part, non hiérarchisé, fraternel et enjoué. Il semble, de son large sourire demander : "t'es sûr, tu veux monter ?". Car Léonard n'introduit pas vraiment de transcendance dans son oeuvre, il fait même plutôt des personnages bibliques qui semblent s'insérer harmonieusement dans la nature, simples, en tenue de bergers. Refus de la transcendance qui est peut-être aussi signalement d'un risque d'*hybris*, et insistance ou justification d'un choix personnel : rester vivant, fidèle à ses amis et à sa frugalité plutôt que tenter d'obtenir les fruits de la gloire.

c) art et pouvoir : contrôler le monde

Nous avons déjà évoqué un peu le surréalisme. L'art peut aussi être un jeu de renversement des valeurs. Léonard s'est frotté aux grands princes de son époque. Les courtisant, puis les décevant, tour à tour. Les jalosant ou les toisant du haut de sa science, de son détachement.

Il ne faut pas oublier que Ser Pierro da Vinci, le père de Léonard, était notaire. Nous savons aussi que, fils illégitime, Léonard n'a pas toujours été en très bon termes avec celui-ci. Il est possible qu'il ait voulu affirmer son identité par rapport à ce père, sans forcément que cela donne lieu à un conflit ouvert ni même à une discussion sur les thèmes que nous allons aborder. Il est possible aussi que cette interprétation soit trop colorée de lumières récentes pour être pertinente. Il n'empêche, la position de notaire implique un certain rapport au monde, une certaine forme de pouvoir à laquelle Léonard aurait voulu s'opposer.

Le notaire, en tant que porteur d'une charge, d'une fonction, découpe la terre en unités exploitables et en attribue la propriété. Il est le gardien de ce pouvoir que ce sont attribué certains hommes de délimiter la nature en parcelles et de les attribuer, ainsi que la gestion et l'usufruit à certaines personnes. Peut-être les paysages de Léonard sont à interpréter aussi avec cette clé. Le *sfumato*, si célèbre de Léonard vise peut-être moins à suggérer le mystère que l'incapacité à figer la nature dans une définition. L'intérêt pour l'étude des fluides, qui échappent, surtout lors des crues et des tempêtes, à la mesure, au découpage sont peut-être un autre signe de ce programme léonardien.

Léonard s'est aussi rendu célèbre pour avoir acheté des oiseaux et leur avoir rendu la liberté. Il entretenait aussi un rapport étrange avec les cheveux, dépassant la relation utilitaire. Il avait aussi des singes, animaux inutiles et même espiègles. Peut-être voulait-il se distinguer des hommes qui, à l'époque et dans des proportions toujours plus grandes, tentent de dominer la nature, de l'asservir, de l'exploiter.

Revenons à Sainte Anne et Sainte Marie. Cette fameuse peinture où elles sont devant l'entrée d'une grotte. Bien sûr, la grotte peut symboliser le sexe féminin, et par extension le mystère des origines. Nous savons que Léonard a aussi dessiné des sexes féminins, faut-il y voir le signe d'une obsession ou d'une frustration ? Ou

bien est-ce là le signe d'un intérêt pour le mystère de la conception, de la génération ? Et si le mariage est un moyen, comme le notariat, pour diviser les femmes en parcelles et attribuer, par lots, à qui leur érotisme, à qui leur capacités conceptives ? Le mythe de la vierge Marie peut alors être lu en un sens hérétique comme une volonté de la part des femmes d'affirmer leur indépendance sur les hommes, et toutes les vaines tentatives de redonner un père à l'enfant par l'ange Gabriel ou un Dieu forcément masculin ne seraient que l'illustration de ce désir de contrôle sur la nature. Peut-être Mona Lisa est-elle souveraine parce qu'elle règne sur ces mystères.

L'enjeu de ce mythe de la conception "divine" renvoie à une interrogation philosophique sur la position du designer. Léonard de Vinci conçoit ses tableaux non pas comme des arrangements permettant une saisie de l'objet, mais comme des items destinés à provoquer le questionnement et la réflexion. Il n'est pas un propagandiste. Peut-être aussi voulait-il insister sur un autre point : s'il n'est pas inutile de rationaliser, de mesurer, d'inventer des méthodes et des lois qui permettent d'atteindre à une certaine universalité et une certaine permanence, il ne faut peut-être pas non plus négliger la sensibilité et les idéaux. D'une part, on ne peut détourner les idéaux ; d'autre part, toute méthode trouve des limites et finit par être contre-productive. C'est en cela que Léonard conserve une certaine modernité, plus proche, malgré sa réputation d'ingénieur fasciné par les machines, de mouvements alter-mondialistes, écologistes et révolutionnaires que d'une participation aveugle au progrès industriel.

2) Qu'en pense la critique d'art ?

Nous avons tenté de trouver les origines de cette distinction entre les arts purs et appliqués mais peut-être ne l'avons-nous pas assez approfondie. Les enjeux culturels semblent difficilement conciliables avec la société de consommation, à moins que l'on considère le développement de *l'art de vivre* comme un raffinement dans la consommation. La mise en avant du design par les institutions culturelles participe peut-être de cette volonté de faire de chaque objet, même à priori insignifiant le receptacle et le signe d'une considération esthétique afin d'amener tous les publics à un éveil. On a vu le design apparaître dans les musées et institutions dédiées à l'art contemporain depuis environ une cinquantaine d'années, d'abord au MoMA, à New York, puis au centre Georges Pompidou à Paris. Comment la critique d'art a-t-elle reçu ce phénomène ? Nous n'allons pas tenter de passer en revue l'ensemble de la critique d'art, il semble que le design soit considéré comme un art visuel, mais guère mieux que la publicité. Les arts appliqués ont depuis le début été considérés avec un certain mépris, et il ne sert à rien de s'en offusquer. Mais n'est-ce pas aussi en niant toute valeur économique aux travail des artistes que l'on parvient à les enfermer dans une bulle spéculative, créant ainsi une situation qui en fait le signe d'appartenance à une élite ?

Nous l'avons dit, les buts du design ne sont pas ceux de l'art "académique" ou "pur", ils ne visent pas tant à élever l'esprit de ceux qui – j'allais dire le contemplent – l'observent ou en jouent, ou en jouissent. À priori, une critique du design comme art n'a jamais été envisagée, cela tient au fait que les objets du design ne sont pas reçus comme des objets esthétiques, mais comme des produits de consommation auxquels on a donné une belle apparence. Leur but n'est ni de susciter l'émerveillement, ni de poser question, ou du moins ils ne peuvent être perçus comme tels car ce sont d'emblée des objets à vendre. Les seuls designers à avoir reçu une reconnaissance officielle de la part du milieu de l'art sont peut-être Enzo Ferrari et Sergio Pinifarina, pour leurs trente ans d'oeuvre en commun²⁰⁰. Il faut dire que les objets qu'ils ont créés ensemble n'ont jamais été vraiment disponibles sur le

²⁰⁰ Ils avaient reçu l'hommage d'une grande retrospective à la fondation Cartier à la fin des années 1980. D'autres designers ont eu l'honneur de retrospectives, tel Philippe Starck, plus tardivement, mais celui-ci est peut-être plus reconnu pour sa capacité à se mettre en scène.

marché et ont pu, par leur nature inaccessible, justement, être considérés comme des oeuvres d'art. Alors, et alors seulement, parce qu'ils étaient dénués de toute fonction, presque inutilisables et qu'ainsi ils remettaient en cause le primat de l'utilitarisme pour faire rêver, ils pouvaient faire l'objet d'une attention bienveillante de la critique.

Il peut sembler étrange, toutefois, voire même hypocrite de la part de la critique d'art de renier toute valeur artistique au design sous le prétexte que cet art vise à des buts mercantiles. On sait bien que toutes les oeuvres de tous les artistes, même les plus trash, même les plus anti-mercantiles visent tout de même à permettre une relative insertion sociale pour l'artiste. Il est peut-être temps de mettre fin à cette époque où, pour être reconnu par la critique, il faut singer les anti-tout et jouer le faux rebelle conformiste aux rebelles du début. En finir avec cette guerre. Le design est un art qui, s'il ne suscite peut-être pas le désir de s'émanciper totalement des lois de la nature et de la société, vise peut-être à permettre une vie meilleure pour tous, sur terre. Doit-on qualifier de snobisme ce goût d'un art élitiste, accessible uniquement à ceux qui ont fait dix ans d'études d'histoire de l'art ? Ou carrément le stigmatiser comme inutile et vain, comme un jeu d'initiés enfermés dans une bulle toute aussi artificielle que celle des spéculateurs boursiers de la haute-finance, qui sont d'ailleurs leurs seuls clients ? Ce qui peut sembler paradoxal, quand on sait que ces artistes prétendent ne pas oeuvrer pour l'argent.

Le design pourrait être un moyen, pour des artistes honnêtes de contribuer à la vie de la société, à l'amélioration des conditions de vie réelle de millions de personnes, plutôt que de les prendre de haut et de les traiter d'idiots parce qu'ils ne comprennent pas la subtilité des oeuvres. Peut-être l'art ne peut se réduire à faire du joli, des petites fleurs et des ornements innocents ; l'art doit être en phase avec la société, et il peut arriver que les artistes trouvent le monde trop laid. Mais quand bien même, n'est-ce pas aussi la vocation des artistes que d'essayer d'empêcher que le monde sombre dans le pire ? plutôt que d'en rajouter une couche ? et d'enfermer plus encore les publics dans l'idée que ce n'est pas pour eux, et qu'ils feraient mieux de rentrer regarder le match de foot ?

Le design est un art populaire, même s'il contribue aussi à produire des objets de luxe, un art qui parle un langage que tout le monde comprend. En cela le design peut

donner envie à chacun de s'améliorer et de faire attention à la qualité esthétique de ce qu'il produit.

a) retour sur la distinction art pur/appliqué

À l'âge des corporations, les artistes se sont fait reconnaître dans leur différence contre les artisans. La peinture est devenu un art libéral, digne à ce titre d'être pratiqué par la noblesse, aussi bien que le droit, la médecine ou la poésie. Il est probable qu'une grande part du mépris dans lequel est tenu le design est lié à cela. Au fond, le designer est un fabricant de meubles ou d'emballages.

Qu'en est-il après la Révolution ? car il faut bien admettre que le questionnement de ces notions ne survient qu'après. Si les arts étaient parfois pratiqués par des professionnels, il n'est pas certain que la distinction ait été si nette entre artistes et artisans avant. Il semble que ce n'est que lorsque les artistes ont du justifier de leur légitimité devant un vaste public que cette distinction s'est opérée. Il est possible que la distinction ait été plutôt faite entre maîtres et apprentis au sein d'un même atelier, et que l'on pouvait trouver dans chaque atelier plusieurs activités allant, par exemple, de la menuiserie à la tapisserie et à la fresque pour former une équipe et que certains membres de l'équipe pouvaient tour à tour effectuer différentes opérations.

Peut-on faire l'économie d'une étude, au moins partielle de la vie des salons au XIX^e siècle si l'on veut comprendre qui marque cette distinction et au nom de quels critères ? Même Habermas, dans *l'espace public* mentionne cette vie des salons comme l'un des foyers d'émergence de l'opinion publique. La presse constituant l'un des autres versants, le plus visible et le plus à même d'être étudié. Pour étudier ce phénomène, nous nous référerons à un ouvrage qui parle de l'émergence du *Tout-Paris* justement comme d'une sorte d'instance de jugement du bon goût, institution démocratique ayant supplanté la cour dans ce rôle d'arbitre²⁰¹.

Il semble que les artistes soient considérés comme membres de cette bonne société, considérés comme des grands esprits, à l'inverse des artisans, fussent-ils même des

²⁰¹ La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990. pp.24-25 : “Au cours de la Restauration et de la monarchie de Juillet, le monde s’émancipe (relativement) de la cour pour devenir le tout-Paris – l’expression est inventée vers 1820. Il constitue une formation sociale qui n’est certes ni homogène ni immuable. Il tient pourtant son unité du sentiment de sa supériorité et de la conviction qu’il a de remplir une fonction dirigeante, non pas dans la gestion politique du pays mais dans le développement de sa civilisation.”

artisans du luxe. Il semble en tous cas qu'il en soit ainsi et que les artistes puissent être admis à participer à une certaine mondanité²⁰², mais sans pour autant être à même de se considérer vraiment à égalité avec les élus par la naissance et ceux de la fortune²⁰³. Les artistes peuvent même commencer à ressentir une certaine gêne du fait de servir peut-être de caution culturelle ou de cache-sexe à une oligarchie plus débridée que jamais.

Faut-il voir dans la soif qu'a parfois montré la presse à relater ces mondanités une tentative de faire mentir l'adage selon lequel celle-ci ne parlerait que des trains qui arrivent en retard ? Tout se joue alors, tout se met en place et structure un nouveau monde dans lequel l'artisanat de luxe a sa place, notamment au travers de la mode et des accessoires qui l'accompagnent. La mode gagne l'architecture aussi bien, on peut en voir l'illustration dans les grands travaux menés par vagues successives dans Paris où vont se succéder classique, retour à l'antique sous différentes formes puis le style Haussmanien qui confère au centre de Paris son unité, sa cohérence. Les monuments vont d'abord être érigés, sans doute dans le but de marquer par des oeuvres inspirant le respect la puissance omniprésente de l'État, puis des perspectives vont être aménagées pour que l'on puisse les voir de loin²⁰⁴. Ainsi, un véritable maillage de la ville est opéré qui ne permet pas seulement à l'armée de tirer au canon sur les manifestants ou d'empêcher le montage de barricades mais vise

²⁰² La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, p.268 : *“Il n’était guère possible de pratiquer la peinture et la sculpture dans les réunions mondaines. Ce qui n’empêchait pas les peintres de faire partie du monde : le baron Gérard, Ary Scheffer, Delacroix, Horace Vernet, Paul Delaroche, etc.”*

²⁰³ La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, p. 322 : *“Mais pour avoir été fêté dans la bonne société, on n’en est pas membre pour autant. [...] On pouvait applaudir quelqu’un sur la scène et l’exhiber dans son salon, cela ne signifiait pas qu’on accepterait ses invitations. Car la personne fortunée qui paie pour qu’une vedette se produise dans son hôtel particulier, tout en montrant qu’elle apprécie l’art, continue quelque peu – et même si la situation n’est plus celle de l’Ancien Régime – la tradition princière, qui place les comédiens et les artistes au rang des valets et des fournisseurs.”*

²⁰⁴ L’art français – le temps de l’éloquence – 1775-1825, André Chastel, Flammarion, 2000, p. 170 : *“Tant de facteurs sont en cause qu’il faut tenir le “moment” impérial pour un épisode d’accomplissement de l’art français, à coup sûr un des plus homogènes et volontaires, auquel il faut aussi rapporter – ce qui fut rare dans l’histoire – une préoccupation sérieuse d’urbanisme. Selon la grandiloquence de l’époque, Paris devait devenir “la plus belle ville qui puisse exister”, grâce à un système rigoureux de percées et de monuments à la gloire de l’Empire. Réalisées ou non, on formula alors un ensemble de propositions qui firent partie de l’héritage napoléonien.”*

peut-être plus à éviter que des îlots trop sombres ou trop profonds puissent subsister. L'ère de la transparence commence là.

Peut-être aussi Paris commence alors aussi à être conçue comme une vitrine du luxe et de l'esprit français, comme un lieu de spectacle, de parade, de boutiques²⁰⁵. Car il est impossible de ne pas considérer aussi que les grands travaux ont chassé une bonne part du *petit peuple de Paris*. Peut-être aussi la notion de *classes laborieuses* assimilées à des classes dangereuses n'est-elle pas pour rien dans ce problème²⁰⁶. L'artisan, fut-il luxueux et soigné, peut-être même cultivé, serait trop entâché tout de même du fait de cotoyer par le simple fait qu'il en emploie, des ouvriers. Restant lié à ce monde que l'on veut bannir, il est peut-être dès lors considéré comme un paria. Peut-être aussi considère-t-on dans les hautes sphères que l'artisan est de toutes façons servile car ce n'est pas lui qui instille une nouvelle mode en la faisant correspondre avec un changement dans l'air du temps, dans le monde des idées. Peut-être considère-t-on l'artisan comme quelqu'un qui ne fait que vulgariser, en le réduisant au rang d'ornement insignifiant tout nouveau style issu, lui, d'une véritable tentative de penser le monde autrement. C'est tout de même une différence très importante si l'on compare cette organisation sociale à celle des boutiques de Florence, où se mêlent artistes, joailliers, pâtisseries et modistes ainsi que les réparateurs de bicyclettes. Il s'agit de fonder un nouveau système qui au lieu d'un prince mécène intègre à la vie citoyenne le luxe et les arts.

La question se pose-t-elle d'une véritable démocratisation du luxe, lorsque l'on parle d'éduquer les goûts du public, et s'agit-il alors d'une mission civilisatrice échue à cette nouvelle élite que d'amener la plus grande part possible du peuple à s'élever de manière à participer de cette sphère des arts et du luxe ? À l'opposé peut-être de

²⁰⁵ La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, p.284 : “Paris, en ce sens, désigne non pas une ville mais un ensemble de phénomènes – depuis l'élégance vestimentaire et la qualité des bonnes manières jusqu'à la présence de personnes éminentes dans tous les domaines – qui sont censés témoigner du haut degré de civilisation auquel la France est parvenue. Pour s'exprimer dans le langage d'aujourd'hui, Paris et le monde parisien sont la “vitrine” luxueuse de la qualité française.”

²⁰⁶ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, p. 36 : “Le doublement de la population parisiennne au cours de la première moitié du XIX^e siècle s'explique par un phénomène nouveau d'exode définitif des populations pauvres et démunies qui ne trouvent plus de ressources dans les campagnes trop denses de l'époque. Cet afflux de “barbares” dans la ville [...] fait naître, dans l'opinion bourgeoise, une inquiétude sociale fondée sur l'équivalence entre classes laborieuses et classes dangereuses.”

ce mouvement et de cette pensée se trouve le courant saint-simonien. Et les artistes, en tant qu'intellectuels y ont un rôle peut-être plus intéressant à jouer, à côté des publicistes, pour continuer à propager les lumières de l'esprit²⁰⁷ vers "ceux qui en ont le plus besoin", pour paraphraser Dante en son *traité de l'éloquence en langue vulgaire*. Et c'est bien l'opposé de la figure du dandy, qui représente une forme de vanité²⁰⁸ ne faisant que vanter le luxe, comme un homme sandwich. Celui-ci, en effet, joue même un rôle que l'on pourrait qualifier de pervers, puisqu'il séduit les jeunes en les entraînant sur un chemin de perdition, les incitant à ne vouloir que les signes d'appartenance aux hautes sphères, sans accepter aussi d'y contribuer. Et c'est un peu ce que l'on pourrait reprocher aussi aujourd'hui à certaines stars dont il est difficile de percevoir en quoi elles contribuent à la propagation des lumières, si ce n'est en les réfléchissant de leurs strass et paillettes. Où s'opposent un snobisme plein de vanité et de futilités qui ressemble à l'ancien culte de "l'étiquette" qui fut fatal à la monarchie et une volonté politique de l'artiste engagé.

²⁰⁷ C'est ce qu'explique Pierre Musso dans *Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État*, Pierre Musso, l'Aube, 2010, p. 147 : "*La politique industrialiste n'est pas seulement fondée sur la rationalité économique, mais sur une religion laïque et une morale. C'est aussi pourquoi les artistes sont placés en tête du parti – "à l'avant-garde", formule qu'il crée, usant de son langage d'ancien militaire.*"[il, c'est Saint-Simon]

²⁰⁸ La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, pp.356-357 : "*Tout comme le citoyen capacitare est doué d'une aptitude à la raison qui, bien que les critères n'en soient pas définis, le destine à participer au pouvoir, le dandy est doué, lui, d'une aptitude à l'élégance dont les critères restent indéfinis mais qui le fait valoir et le destine à briller dans le monde. Il ne veut être identifié à aucune occupation, ne veut devoir son prestige à aucune fonction, qu'elle soit politique, économique ou artistique. Le dandy peut pratiquer les arts mais ce sont ses oeuvres qui devront bénéficier de sa notoriété et non l'inverse. Le dandysme est donc la version mondaine de la notion de "capacité" et sans doute ne faut-il pas s'étonner qu'il se banalise au cours de la monarchie de Juillet, en même temps que se vulgarise la notion de capacité.*" Certains artistes actuels peuvent entrer dans cette définition, dont les oeuvres sont secondaires relativement à leur présence médiatique, à leur capacité à se mettre en scène sur les plateaux de télévision et dans la presse *people*.

b) la marchandisation à l'oeuvre

Il est compréhensible que la critique d'art n'a pas vocation à faire ou défaire la côte des artistes et à vivre du délit d'initiés institutionnalisés. Bien sûr, étant donné la pureté du monde exempt de tout vice dans lequel nous avons la chance de vivre. D'ailleurs la critique d'art n'est subventionnée par aucune galerie, aucun magnat de l'industrie ni aucun organe officiel.

Il est quand même possible pour certains critiques de dénoncer certains systèmes de "création de valeur" autour de l'oeuvre par des associations entre marchands, journalistes et acteurs institutionnels²⁰⁹. Tous ne suivent pas les mêmes logiques.

Pour vendre un artiste, il faut créer une légende autour. Même pour vendre des objets utilitaires, il faut créer une légende autour. L'art est un produit comme les autres ? On peut en mesurer la valeur et la quantifier ? Doit-on prendre en compte les citations, comme pour les notations des scientifiques ? Le nombre de publications ? Les oeuvres en collectif ? Comment se construit la côte d'un artiste ? Faire des coups d'éclat ? S'associer à tels ou tels événements, telles personnalités, tel parti politique ? Tout cela dans le but d'exister médiatiquement. Andy Warhol aurait énoncé l'une des lois de ce marché : "bien ou mal, peu importe ce qu'on dit de vous, l'essentiel est qu'on parle de vous".

À l'opposé de cette logique se trouve l'art médiéval des monastères, peut-être. L'art des cathédrales, faites par des centaines de mains différentes, oeuvres anonymes sans aucun espoir de rentabilité. Rappelons-nous qu'à l'origine de la fondation du Bauhaus, il y a ce texte de Walter Gropius qui dit qu'il faut retrouver l'esprit des bâtisseurs de cathédrales²¹⁰. Peut-être s'agit-il aussi de retrouver une certaine honnêteté quant à la recherche de l'intérêt général. Peut-être cette honnêteté dans la

²⁰⁹ Cette même logique que l'on trouve, dès le XIX^e avec la mise en place des mécanismes de spéculation boursière autour des compagnies de chemins de fer (sur ce point, *le capitalisme sauvage aux États-Unis*, Marianne Debouzy, extraits en annexe 2). Lorsqu'on veut racheter une compagnie, on fait courir des rumeurs sur un éventuel "défaut de paiement", afin d'en faire baisser le cours pour la racheter à vil prix. C'est ainsi que certains ont pu monter des empires. Dans l'autre sens, on peut faire circuler la rumeur qu'un artiste serait bientôt acheté par une institution pour en faire monter la cote (sur ce point *Art Press, écosystèmes du monde de l'art*, extraits en annexe 3)

²¹⁰ On le trouvera en annexe 1, en fin d'ouvrage.

recherche finit-elle par être visible en se traduisant par une cohérence de l'objet et une adéquation aux attentes d'un grand nombre de personnes. Où le luxe n'est pas que vanité et snobisme. En tant que peintre, je me suis demandé si je devais essayer de concevoir des tableaux qui soient des objets décoratifs faits main, travail artisanal de luxe sans aucune portée révolutionnaire.

La démocratie ne peut se résumer à la prise de la bastille²¹¹, ni même au suffrage universel. Ce n'est pas parce qu'on vous permet une fois l'an de dire oui ou non que vous êtes citoyen et que vous participez activement et consciemment à la démocratie, au partage du pouvoir. Les entreprises ne sont-elles pas les nouvelles cathédrales ? Dans son texte sur Saint-Simon, Pierre Musso indique que les "industriels" devraient s'occuper de la gestion des affaires, en remplacement des fonctionnaires²¹². Est-ce parce que ceux-ci sont corrompus, incapables d'échapper au parasitisme et à la défense de leurs intérêts de classe contre les industriels ? Toutes ces normes et ces lois sociales dont se plaignent les patrons, et dont on peut voir encore dans certains pays émergents l'absence et les résultats, où l'État n'est pas encore si développé, est-ce cela que veulent supprimer les partisans de l'oligarchie, et est-ce pour cela qu'ils jouent à essayer de déstabiliser les banques centrales ? Nous avons évoqué plus haut les esthétiques des régimes fascistes. On peut légitimement aussi se questionner sur la notion d'esthétique industrielle au-delà des apparences. Et cela fait partie du design ou de l'inconscient industriel sous-jacent à tous les phénomènes de mode. Un peu comme la loi de la nature se donne à voir dans toute sa beauté et sa cruauté à travers la multiplicité de ses créations.

Peut-on évoquer les surréalistes ou ce qu'Anne Cauquelin rassemble sous l'appellation de *stratégies déceptrives* dans son ouvrage sur l'art contemporain sans y voir la volonté d'une résistance au mot d'ordre qui veut que tout soit marchandise ?

²¹¹ Ou à faire de la reine une star du porno que l'on va pouvoir mettre en jeu dans un concours ouvert à tous.

²¹² *Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État*, Pierre Musso, l'Aube, 2010, pp.135-136 : "Pour s'organiser en force politique autonome, les industriels ont besoin d'un parti, mais aussi d'"intellectuels organiques" ou publicistes, et d'images symboliques. Saint-Simon en appelle ainsi aux artistes pour dessiner des emblèmes et des représentations du futur système industriel. La vérité industrielle doit être théâtralisée pour devenir une dogmatique. Dans sa troisième Lettre à Messieurs les jurés de 1820, l'auteur explique la différence essentielle entre ses deux ouvrages, L'Industrie [1817-1818] et L'Organisateur [1819], par la place qu'il accorde aux artistes dans son projet politique. Ils doivent être placés en tête parce qu'ils sont les producteurs d'images susceptibles d'enflammer l'opinion [...]."

Et n'est-ce pas aussi l'un des enjeux posés dans ces fameux salons littéraires parisiens que l'on pourrait prendre de loin pour le rebond désespéré d'une élite pourtant vaincue qui se raccroche à ses préciosités futiles que sont l'art et la littérature ?

Tentatives vaines d'échapper au rouleau compresseur de l'industrie et de la finance illustrées par la mise en scène d'un conflit entre le boulevard et le faubourg. L'un ne va pas sans l'autre et il n'est point besoin de rappeler que les grandes banques parisiennes sont nées au milieu du XIX^e siècle, dans le but de rassembler des capitaux permettant de monter de grosses usines. Et ce sont eux, sans doute qui ont besoin de la presse de grand tirage, celle-ci, quelle que soit son degré d'indépendance affichée, ne peut nier qu'elle soit *viscéralement* liée aux intérêts de l'industrie et de la finance²¹³. Mais pourquoi cet intérêt pour les mondanités ? Il faut bien envisager que celles-ci ne servent que de publicités pour les marques de luxe. D'où peut-être une forme de terrorisme plastique ou philosophique de la part des artistes, même si cela peut paraître tout à fait futile ou même légèrement hypocrite²¹⁴.

Nous avons vu que les mouvements fascistes du vingtième siècle ont voulu utiliser l'art comme moyen de propagande, et notamment de l'utiliser comme moyen de programmer émotionnellement un public. Mais là encore, cet enjeu est déjà présent dans les luttes révolutionnaires du début du XIX^e²¹⁵, la question de la valeur de

²¹³ Il faut qu'existe une presse à grand tirage et un nombre important de petits épargnants pour lancer des opérations de capitalisation boursière à grande échelle. Mais ce n'est pas tout, peut-être aussi faut-il qu'existe cet "outil" pour que l'on puisse propager des rumeurs destinées à affoler les marchés financiers et en premier lieu les petits porteurs dans des stratégies assez malhonnêtes de prise de pouvoir. On trouvera en annexe 2 quelques exemples de ces méthodes.

²¹⁴ À ce propos le travail photographique de Martin Parr est assez éloquent, une exposition avait eu lieu Place de la Mairie à Rennes, mais on peut facilement trouver des livres rassemblant quelques une de ses oeuvres, dont quelques séries sur les mondanités assez piquantes mais toujours bienveillantes.

²¹⁵ *L'art français – le temps de l'éloquence – 1775-1825*, André Chastel, Flammarion, 2000, pp. 15-16 : *La propension de l'intelligence française au système ne s'exprima pas seulement dans une suite surprenante de Constitutions, aussi fragiles que solennelles. Il y eut une orientation marquée – et proclamée dans d'innombrables discours publics – pour étendre l'organisation au domaine de l'art, activité jugée essentielle à la bonne marche de la nation. On retrouve la tendance à l'étatisation qui s'était manifestée autrefois avec Colbert. Mais ici l'arrière-plan philosophique a une tonalité particulière sur laquelle il paraît utile d'insister. Car il s'agit de préoccupations communes à toute la période, plus impatientes dans la phase*

l'oeuvre, marchande ou révolutionnaire ou poétique n'est encore qu'esquissée. On peut affirmer que les grands magnats de l'industrie cherchent à utiliser l'art comme un des moyens de forger une image positive de leur caste. Cela fait partie d'une stratégie qui associe les oeuvres caritatives et vise à faire oublier que c'est peut-être leur cupidité qui a précarisé ceux qu'ils se vantent par la suite d'aider²¹⁶.

pathétique où la patrie se découvre dans la guerre civile et dans la guerre étrangère, plus soucieuse d'organisation durable par la suite. Il y eut nombre d'initiatives – commandes, concours – pour obtenir la participation des artistes.[...] Ce n'est pas exactement une propagande politique que l'on demande, mais une intervention beaucoup plus profonde et audacieuse qui comporte une véritable réflexion sur l'environnement. [...] des sensations habilement agencées autour de nous ou – pourquoi pas ? – subtilement suggérées par l'art ont des chances de nous émouvoir, de nous transformer, de nous régénérer. Il ne s'agit pas d'emblèmes mais d'actions sur les âmes.

²¹⁶ *Le capitalisme sauvage aux États-Unis, M. Debouzy, p. 246 : Un point surtout nous paraît bien oublié, point dont l'importance est primordiale dans l'histoire des affaires : l'histoire des magnats, du fonctionnement de leurs fortunes, de leur accaparement de la richesse nationale a été étudiée, mise en lumière par les artisans de l'histoire sociale. Que ceux-ci n'aient pas toujours eu le statut d'historiens "académiques" ou "officiels" n'est pas pour nous étonner. Qu'il y ait même eu des études fort peu scientifiques de ces cas, en particulier au niveau du mucracking et de la critique du riche par le pauvre d'inspiration populiste, cela aussi est évident. Mais l'histoire sociale avance aussi bien par l'invention des armes de la critique que par l'exercice de la critique des armes. Le développement de cette discipline et l'action des mouvements démocratiques (même si leur conjonction n'était souvent qu'occasionnelle) ont mis en lumière le fait que loin d'être un facteur de démocratisation, l'action des magnats était celle d'une oligarchie économique confisquant le régime de démocratie politique. D'où la nécessité vitale pour ces gens de se proclamer les serviteurs du public, et de faire pénétrer profondément dans toutes les couches de la nation, l'idée que leur action et les mécanisme de cette action étaient une nécessité historique.*

c) possibilité d'un design art majeur

Qu'est-ce qui fait que certaines oeuvres de certains designers entrent au musée ? Sont-ce par ce qu'elles sont considérées comme majeures, selon quels critères, par qui, dans quel but ? Après tout, même au Louvre on trouve des vases, des coupes et autres objets utilitaires. Pourquoi ceux-ci n'auraient valeur d'oeuvre d'art qu'une fois restés en terre pendant plus de deux millénaires ? Les objets archéologiques ont une valeur en tant que témoins d'une époque, en tant que fragments d'un monde perdu. Ce sont à la fois des preuves d'un certain savoir-faire technique, indice d'un certain développement technologique et organisationnel et parfois aussi des objets ayant une certaine valeur décorative par la préciosité de leurs matériaux ou le soin apporté à l'exécution. Il va sans dire que l'on peut lire avec la même attention les objets du quotidien actuels. Dans ce sens, même le gadget idiot et mal fait venu d'on ne sait quel pays lointain est aussi un indice d'un certain état de développement du commerce et de la technique. Mais peut-être est-ce trop cruel de comparer la valeur culturelle d'un tel objet avec un vase antique ayant eu une fonction rituelle et ayant été conservé pieusement pendant des siècles. Nos objets n'ont qu'une valeur d'usage instantanée, même et surtout en tant que symboles²¹⁷.

Faut-il pourtant se persuader que les peuples plus anciens, desquels nous regardons avec respect et déférence les objets étaient en quelque sorte plus évolués ou plus raffinés que nous, avec nos objets *design* qui ne durent, en tant que symboles, que le temps d'une saison ? La question d'un design envisagé comme art majeur peut-elle se poser autrement qu'en le sortant d'un asservissement à la logique de la diffusion de masse et de la publicité ? Autrement dit, faut-il faire retour à un artisanat qui serait forcément luxueux et coûteux mais qui serait gage d'une attention plus

²¹⁷ Voir, à ce propos, Baudrillard, dans *L'Économie politique du signe*, Gallimard, tel, p.229 : *“N'importe quelle culture ne produit pas des objets[...] même la société industrielle ne connaît encore que le produit et non l'objet. L'objet ne commence vraiment d'exister qu'avec sa libération formelle en tant que fonction/signe, et cette libération n'advient qu'avec la mutation de cette société proprement industrielle [...] quand commence à se poser, au delà du statut de produit et de marchandise (au delà du mode de production, de circulation et d'échange économique), le problème de la finalité de sens de l'objet, de son statut de message et de signe (de son mode de signification, de communication et d'échange/signe). Cette mutation s'ébauche tout au long du XIXème siècle, mais c'est le bauhaus qui la consacre théoriquement*

grande aux besoins fonctionnels spécifiques ainsi qu'aux goûts ou statuts de l'acheteur ou de l'acheteuse ? Et le designer serait un petit peu plus proche de l'architecte qui passe du temps à discuter avec ses clients pour élaborer avec eux la maison. La tentative de la personnalisation à l'infini des produits industriels est aussi une forme de réponse. De même, le fichage internet peut aussi s'argumenter comme une volonté de mieux "coller" aux attentes des consommateurs en leur proposant de la publicité "ciblée".

À moins que le design ne puisse s'envisager comme art majeur qu'à la façon de Léonard de Vinci. C'est-à-dire comme un jeu durant lequel on va discuter de la faisabilité. Léonard a laissé beaucoup de plans mais peu de réalisations lui sont effectivement attribuées. Comme si il avait toujours plutôt semblé vouloir jouer avec ses commanditaires pour les amener à renoncer à certains désirs. Un exemple est la fameuse statue équestre de Sforza, qui devait être la plus grande, la plus majestueuse et la plus osée jamais réalisée et qui resta à l'état d'ébauche avant que le trône de son commanditaire ne s'effondre et que Léonard s'en aille jouer ailleurs. De même pour les projets de détournement de l'Arno qui auraient du permettre de damer le pion aux pisans, ils ne purent jamais être menés à terme, mais permirent à Léonard de se consacrer sérieusement à l'étude des mouvements de l'eau.

B) Le design vu par les sciences humaines.

Nous ferons référence ici principalement à une critique faite par l'École de Francfort, mais qui concerne plus largement les *industries culturelles* et la façon dont les industriels utilisent les valeurs culturelles pour susciter l'adhésion, ainsi qu'à la critique baudrillardienne du *système des objets* et de *l'économie politique du signe*.

Pour ces critiques, disons que le design fait partie des pièges du système financier et industriel, pièges qui visent à enfermer et maintenir sous le joug des êtres qui auraient pu faire l'expérience de la liberté, de l'émancipation, de l'autonomie. C'est une façon de voir les choses que certains qualifient de néo-marxiste, mais cet ouvrage n'a pas nécessairement une orientation politique, l'auteur n'étant militant d'aucun parti.

Le design serait un piège, dans le sens où il est une séduction, qui propose aux gens un moyen de se constituer une identité par les objets, en constituant autour d'eux un monde d'objets qui soit un moyen de se présenter aux autres. Cela serait réducteur, limitant les individus à n'être que des porte-manteaux, ou des porte-étiquettes, plutôt que de développer un soi qui existe relativement à la morale, à la religion, aux grandes valeurs, une personnalité qui soit le reflet d'une éthique, d'une foi, d'engagements profonds.

On peut dire que la publicité et le design oeuvrent de concert dans ce projet de dissolution des individus, en les incitant à un devenir superficiel, au détriment de la poursuite d'idéaux transcendants. Il n'y a pas cependant d'incompatibilité fondamentale à priori, si il n'était nécessaire de faire certains choix, de renoncer à toutes valeurs morales par exemple pour obtenir la position sociale permettant d'acquérir ces objets. Si on partait du principe que la société produit des biens qui doivent être accessibles à tous, le design en tant que porteur d'une évolution qualitative n'est pas diabolique. C'est l'organisation économique qui incite les individus à renoncer à leur pureté originelle, qui les menace même s'ils ne font pas ce choix qui peut être qualifiée de tentatrice. Le fait de vouloir que tous les objets produits soient beaux en plus de répondre à leur fonction n'est pas une tentation mais un moyen de créer l'utopie et l'espoir que cette utopie puisse être partagée par tous. Mais s'il faut tuer, ou devenir un prédateur dans la société hiérarchisée pour

être celui ou celle qui a l'objet qui prouve sa supériorité, on peut dire effectivement que l'être se corrompt pour la beauté des apparences, et que l'on crée un enfer enjolivé.

Le problème semble être plutôt que l'accaparement des bénéfices par une minorité nécessite le mensonge et les masques. La séduction opérée par le design est alors multiple : cela permet à certains d'avoir plusieurs identités, en se créant des personnalités à style qui soient distinctes les unes des autres, dans le but de prendre le pouvoir sur un grand nombre d'individus ; cela permet à d'autres d'utiliser les objets comme moyens de faire courir les autres, de les corrompre, de les tenter et de les faire renoncer à leur être intime ; cela permet aussi, comme le disaient les francfortistes, de faire croire que l'utopie est réalisée en disant : "regardez comme tout est beau, peuple ingrat, de quoi vous plaignez-vous ?" ; cela permet aussi de stigmatiser comme fous tous ceux qui n'adhèrent pas à cette morale *ready-made* du progrès technologique et matériel comme seul but social. Tout cela constituant un système auquel il est difficile d'échapper, sous peine de se voir disqualifié, enfermé dans la dialectique du retard, sans amis, sans famille, sans travail, sans compagne ou compagnon. Cela permet aussi de comprendre le phénomène des squatts d'artistes, qui refusent de jouer le marteau ou l'enclume, pour continuer à proposer une beauté "gratuite", dans le sens où elle ne vise pas à enfermer les gens dans un système qui ne laisse pas grande chance de survie.

1) Baudrillard et la société de consommation

Jean Baudrillard est avant tout sociologue, peut-être aussi philosophe. Sans oser prétendre avoir une compréhension parfaite de sa pensée, nous allons essayer de déterminer en quoi sa critique du monde actuel recoupe les questionnements ici évoqués. On peut dire qu'il fait partie du courant des post-modernes français. Il y a dans ses textes un profond désespoir, qu'il partage avec Paul Virilio, ils ont contribué à un débat sur la forme que prenait la société dans les années 90 et 2000, notamment au sein des éditions Gallilée. Baudrillard s'est intéressé au terrorisme, aux stratégies fatales, la logique du pire et la "transparence du mal". Parfois on a envie de dire que sa philosophie est même *post-apocalyptique*, et peut-être faut-il voir dans leurs prénoms un présage : Jean et Paul, joueurs de trompette, les apôtres de l'apocalypse.

Auparavant, il a aussi écrit quelques textes qui le rapprochent de l'anthropologie structurale, notamment *l'échange symbolique et la mort*, livre prophétique qui annonçait, en quelque sorte, les événements du 11 septembre 2001 ; on y trouve reliés le graffiti à New York comme stratégie d'appropriation de l'espace urbain par les défavorisés qui n'ont ni argent, ni travail, ni droit de vote et une critique de l'architecture des immeubles de verre, miroirs de la transcendance, image de l'inaccessible, doublement inaccessible par la hauteur et l'effet miroir. Rappelons à ce propos qu'il donna un article dans *Le monde* quelques jours après cet événement, qui en proposait une lecture fort différente de celle mise en avant par ceux qui voulaient faire la guerre²¹⁸. Baudrillard est surtout célèbre pour *la société de consommation*, *le système des objets*, et *critique de l'économie politique du signe*. Ces ouvrages sont une forme de dénonciation du mode de vie de ce qu'il nomme *l'élite culturelle*, qui jouit du privilège d'être créatif et de vivre dans le luxe, en maintenant le peuple dans l'impossibilité de faire de même, regagnant toujours son avance et maintenant celui-ci dans un étau.

²¹⁸ À ce propos, parmi les nombreux intellectuels de gauche américains ayant milité contre la guerre du Vietnam et devenus pour la plupart de respectables piliers de la machine culturelle, un seul semble avoir voulu assurer une certaine continuité à son militantisme initial, il s'agit de Noam Chomsky dont un article avait paru, traduit en Français dans *Courrier International*.

C'est dans ces ouvrages qu'il dénonce le design, nous reviendrons plus loin, citations à l'appui, comme contribuant à enfermer le public dans un monde de fausses valeurs. Mais le design n'est alors envisagé que comme instrument au service d'un système socio-économique visant à l'asservissement d'une population qu'on veut stupide et docile. Il n'est pas question d'envisager le design comme concept dont la révélation permettrait à tout un chacun de devenir plus actif dans la construction d'un monde et d'une identité qui parte de soi, dont il soit à l'origine et non pas seulement en faisant des choix parmi les objets du catalogue infini de l'industrie. Mais nous allons tout de même évoquer cette critique qui fait du design le style d'une époque, l'époque de l'industrie, de la standardisation et des mass-médias. On peut résumer brièvement les propos de l'auteur comme témoignant d'une peur face à un risque de standardisation de l'expérience humaine qui tendrait à rendre vaine et stérile icelle.

L'idée est que le design produirait un univers lisse, sans aspérités aussi bien physiques qu'événementielles. Nous serions dans une espèce de semi-anesthésie sur esthétisée. La normalisation de l'expérience ? La publicité, le cinéma, la télévision et les journaux amèneraient tous les coeurs, tous les esprits à penser ou s'émouvoir d'un même mouvement, ce pourquoi on parle de "grand-messe" du 20h. C'est un des aspects de cette standardisation. Tout ce qui est local est folklorisé, il faut coller aux modèles de personnalités présentés dans les séries pour les jeunes ou incarnés par les hommes politiques pour les plus âgés. Il faut s'identifier à un groupe micro-culturel pour exister face à la dictature du marketariat et pouvoir dialoguer face au pouvoir ou aux industries. Les produits et les marques sont les nouveaux totems permettant l'agrégation de ces tribus modernes de consommateurs aux goûts semblables²¹⁹. Les groupes d'amis sur internet constituant, en principe, un pôle opposé, mais ce serait omettre que les entreprises qui animent ces espaces de rencontre virtuels vendent les fichiers de leurs clients à des agents marketing pour en dresser un profil et leur offrir un environnement sur mesure, ceci d'une manière

²¹⁹ Un exemple avec la mini, (in *Les Échos*, 8/02/2010) qui cherche à agréger une clientèle jeune, urbaine, branchée en créant un club, des événements : *Jeune, branchée et souvent féminine : c'est le portrait-robot de la clientèle des mini. Pour la séduire, la marque s'associe à des créateurs de mode ou à des événements culturels. [...] Le groupe se sert également beaucoup d'internet pour entretenir le "buzz". Six semaines après l'ouverture de sa page sur Facebook, mini comptait déjà 250 000 fans.*

qui semble a priori non dénuée d'un intérêt bien organisé, comme en témoigne la spectaculaire introduction en bourse du titre *facebook*.

C'est une forme de post modernisme, qui n'est pas si éloignée peut-être de la vision de Deleuze et Guattari. Ils tendent eux aussi à dépeindre le monde comme plan d'immanence au sein duquel émergent des pôles autour desquels s'agrègent des êtres, des concepts, des objets et qui tendent à devenir des zones de transcendance ou pyramides, ou comme des icebergs flottants dont une grande part est immergée. La partie émergente est celle qui est visible de l'extérieur. Le rhizome est l'autre ou un autre mode d'existence qui vise à court-circuiter toutes les instances transcendentales. Le post-modernisme se définit aussi, selon certains, comme un monde dans lequel plus personne n'a d'autorité sur les autres. Chaque micro-culture personnelle est également valable car elle contient forcément une part sociale, une part accidentelle, une part ancestrale, une part de rêve. Mais ces agrégats ont-ils quelque solidité ? Le mot de Kant prend là tout son sens : *la première qualité d'un philosophe, c'est la cohérence*. Car, si tout choix esthétique est respectable, on ne peut véritablement parler d'une esthétique que si on peut y trouver une cohérence²²⁰.

Revenons à la *pipolisation*. Mondialisée, de surcroît. Gens bons surchoix. Ou tir aux pigeons ? Les peuples sont-ils élus pour leur aptitude à choisir leurs vêtements de manière significative ? Ou faut-il y voir une forme de mythologie contemporaine ? Les frises du temple de la consommation ? Bien sûr, il faut absolument évoquer ces superbes émissions sur plateau où nous sont servis de beaux morceaux de discussion qui ont l'air d'être une discussion de salon mondain à laquelle, nous,

²²⁰ En espérant ne pas le trahir en résumant ainsi sa pensée : *Si, avec Épicure, nous admettons que la vertu ne détermine la volonté que par la plaisir qu'elle promet, nous ne pouvons tout de suite le blâmer de considérer ce plaisir comme tout à fait de même nature que les plaisirs des sens les plus grossiers ; car on n'a aucune raison de l'accuser d'avoir attribué, uniquement aux sens corporels, les représentations par lesquelles ce sentiment est excité en nous. Autant qu'on peut le conjecturer, il a cherché à la source de beaucoup de ces représentations dans l'usage de la faculté supérieure de connaître ; mais cela ne l'empêchait pas et ne pouvait l'empêcher de considérer, d'après le principe indiqué, le plaisir que nous procurent ces représentations au reste intellectuelles, et par lequel seules elles peuvent être des principes déterminants de la volonté, comme tout à fait de même nature que les autres plaisirs. Être conséquent, c'est la première obligation d'un philosophe, et c'est pourtant celle à laquelle on se conforme le plus rarement.* In *Critique de la raison pratique*, op. cité, p.23.

telespectateurs, avons le privilège d'être conviés, en direct²²¹. Mais devant laquelle nous n'avons d'autre choix que de rester passif, ce qui nous ramène à cette problématique maintes fois énoncée par les participants de l'École de Francfort d'un machinisme, ou d'un parti des industriels qui imposerait une sorte de fascisme anonyme, d'autant plus efficace qu'il est anonyme et que personne ne peut y être considéré comme détenteur du pouvoir. Ce totalitarisme, qui organiserait l'ensemble

²²¹ Comme le dit Jurgen Habermas dans *L'espace public* (1962 pour la version allemande, traduction collection critique de la politique Payot, Paris, 1993), p. 172 : "Ainsi la discussion semble-t-elle être entourée de soins attentifs, et son extension ne connaître aucune limite. Mais, malgré les apparences, elle a subi en fait une transformation essentielle puisqu'elle devient elle-même un bien de consommation. [...] Aujourd'hui, la discussion en tant que telle se trouve en outre véritablement administrée : dialogues professionnels ex-cathedra, débats publics, tables rondes – l'usage que les personnes privées faisaient de leur raison devient un show où se produisent les stars de la télé et de la radio, qui remplit les caisses lorsqu'on délivre des billets d'entrée, revêt une forme marchande, même là où n'importe qui peut "prendre part" au débat. Réduite à n'être qu'une "affaire", la discussion devient formelle : thèses et antithèses sont tenues d'emblée de respecter certaines règles du jeu inhérentes à la présentation ; le consensus sur la procédure de la discussion rend largement superflu un accord sur le thème discuté. Et, plus loin, pp. 229-231 : "dans la mesure où certaines décisions politiques importantes sont détournées à des fins de manipulation, sans d'ailleurs que cela entrave leur application pratique, et sont, grâce à des méthodes efficaces de promotion, introduites, à titre de points d'ancrage de la "publicité", au sein de la sphère publique fabriquée et mise en scène, elles restent en tant que décisions politiques soustraites à un exercice public de la raison ; et, en même temps, elles se dérobent à l'éventualité d'une motion de censure plébiscitaire qui s'appuierait en toute conscience sur d'autres choix possibles et clairement définis. [...] Là encore, la "publicité" mise en scène de façon démonstrative et manipulatoire, dans le but immédiat de convaincre cette forte minorité des "indécis" qui normalement détermine l'issue des élections, a enclenché le processus, mis au point par des méthodes psycho-sociologiques et élaboré grâce à des techniques de promotion, d'une communication entre symboles imposés et motivations définies. Les votes qui en résultent ne sont nullement, même si on les additionne tous, l'expression d'une opinion publique, car deux conditions n'ont pas été remplies. En premier lieu, les opinions non encore exprimées ne se forment pas selon une démarche rationnelle, c'est-à-dire au cours d'une discussion où les participants traitent en toute conscience de problèmes concrets dont ils appréhendent tous les aspects (au contraire, les symboles offerts au public renvoient à des processus qui restent en grande partie inconscients et ne peuvent être compris dans leur logique interne par les individus). En second lieu, ces opinions ne se forment pas à travers la discussion, c'est-à-dire au terme d'un dialogue mené publiquement et qui oppose les arguments du pour et du contre (car, au contraire, bien qu'ils soient de bien des manières dictés par des opinions de groupe, les effets de feed-back restent d'ordre privé, au sens où ces réactions ne sont pas soumises au correctif qui leur serait apporté si elles s'exprimaient dans le cadre d'un public faisant usage de sa raison). C'est ainsi que le public des citoyens, qui n'existe plus en tant que public, est à ce point vassalisé par des moyens publicitaires (publizistisch) qu'on peut d'un côté faire appel à lui pour ratifier certains compromis politiques, sans par ailleurs qu'il prenne part réellement à des décisions, ou soit seulement capable d'une quelconque participation."

de l'environnement de façon rationnelle et calculée dont le projet final serait le maintien d'une frontière indissoluble entre une élite et un peuple considéré comme du bétail. À moins que ce ne soit ainsi parce que la majorité le veut plus ou moins consciemment et qu'un certain nombre de principes aient fini par constituer un socle de valeurs que personne ne veut sérieusement remettre en cause²²².

On peut aussi s'interroger sur les rapports entre l'émergence de la société "internet 2.0" et des réseaux sociaux et cette idée d'éducation des goûts du public. Le phénomène de la pipolisation, ainsi que quelques scandales dans les lycées ont révélé une forme intéressante de réalité virtuelle. Les renversements de dictature en cours sont un autre aspect de cette question de la transparence. Peut-être sommes-nous sur le point de devenir conscients de l'image que nous laissons voir, comme si nous étions tous des stars, chacun ayant son blog, sa page de photos, sa liste d'amis publiée sur le réseau. Et aujourd'hui, tout le monde subit le même stress moral que les stars des magazines people, avec le risque qu'une info "fuite" et cela réalise certaines conditions de vie en société. Notamment, cela rend plus urgente la question posée par Kant du plaisir que nous tirons de la vertu ou du déplaisir que nous pouvons éprouver en la reniant, la sanction sociale étant devenue extrêmement plus rapide.

²²² Les grands Dieux de ce système sont l'Opinion, le Marché ou Les Marchés Financiers. Grands Dieux dont le pouvoir arbitraire est tel celui des Dieux vengeurs de l'antiquité. Pourtant ce sont bien des personnes qui manipulent ces divinités et en tirent profit, les mêmes personnes ou des amis de ces hommes politiques qui viennent sur le devant de la scène et promettent de défendre le peuple contre ces tyrans imaginaires, en imposant des décisions douloureuses, des sacrifices pour le profit d'une petite élite. Privatisation des bénéfices et collectivisation des pertes.

a) le système des objets

Si l'on ne considère le design que comme un système permettant de conférer une valeur signe aux objets utilitaires, les objets sont le sujet de cette thèse. La distinction entre sujet et objet est fondamentale pour le philosophe qui, bien avant les designers, cherche à acquérir cette position dominante de laquelle, souverain, il peut considérer les autres sujets comme des objets dont il détient la capacité de jugement. Le philosophe, bien avant le designer cherche à se placer de telle manière qu'il est seul capable d'expliquer les actes des autres sujets, dont il fait des objets, et d'en donner une signification. Le psy, de la même manière, dépossède celui qui vient le consulter de la capacité à interpréter ses propres pensées, désirs et peurs. Foucault parle de cela dans *l'histoire de la folie à l'âge classique*, et Deleuze et Guattari de même, dans toute leur oeuvre commune.

Le problème, plus vaste qu'un choix d'objets destinés à se doter d'une apparence que l'on voudrait qui fit signe aux yeux des autres, serait de l'ordre de l'esthétique du projet social. Le paternalisme de bon ton de certains patrons envers leurs ouvriers n'est pas si différent de la tutelle exercée par les anciens seigneurs²²³, et les problèmes soulevés par les aspects intrusifs des nouveaux médias ravive les mêmes peurs et les mêmes besoins de s'assurer une intimité, une vie privée qui soit abritée. Le design en tant que liant un système d'objets que chacun peut mobiliser afin de se constituer une sorte de tipi moderne, site sans racines fixes mais constitué d'objets familiers qui serait comme une bulle personnelle, peut être comparé à la mode comme système permettant de se constituer une apparence pour être et agir dans le monde. Les deux participant d'une *économie politique du signe*, pour reprendre la

²²³ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, pp.235-236 : "Il serait pourtant schématique de n'envisager la position des anciens notables qu'en fonction de leur perte du pouvoir politique et d'influence. Certains d'entre eux ont cherché à réagir en inventant de nouvelles institutions de patronage ou d'action intellectuelle. [...] Face à la contestation ouvrière et socialiste, certains républicains modérés qui se sentaient plus notables que démocrates se sont rapprochés de ces éléments les plus novateurs des anciennes élites. Or les remèdes proposés par ces idéologues sont pour l'essentiel l'adaptation à l'univers industriel (celui d'entreprises moyennes aux relations encore individuelles mais aussi de grandes entreprises qu'on veut humaniser) des relations de patronage telles qu'elles étaient pratiquées par les grands propriétaires. [...] Le même jeu entre l'ancien et le nouveau caractérise l'intégration de l'aristocratie la plus huppée, celle de Paris, à la société contemporaine."

formule de Jean Baudrillard. Chaque objet devient ainsi fragment ou partie d'un tout que l'on construit à la fois pour soi et pour se présenter aux autres²²⁴. Doit-on en déduire que c'est le même processus de rationalisation qui est à l'oeuvre à travers le design et la mode que celui qui s'exerce dans la médecine, la politique, la comptabilité au cours du développement européen ? Une exigence de rationalité, de traçabilité des process, la même obsession que les "médecins" des camps nazis qui notaient tous les détails des opérations ? Il semble que la mode et le design ne soient pas à priori fondés sur une volonté d'uniformisation, pourtant. Même si ils impliquent une réalisation industrielle. Doit-on arriver aux mêmes conclusions qu'Adolf Loos dans *ornement et crime*, qui fait remonter le déclin de l'architecture à la construction d'immeubles de rapport, construits non plus pour des personnes à qui l'on donne une place dans la communauté, mais dans le but de générer un profit sur des locataires que l'on considère peut-être un peu comme des sous-humains ? L'expression *zoos humains* est ainsi parfois utilisée pour désigner les ghettos urbains dans lesquels règne la violence.

La différence est qu'Adolf Loos serait plutôt partisan d'une simplification des formes car elle permettrait aux ouvriers de faire autre chose, et notamment de s'orner l'esprit ou de cultiver les arts²²⁵. Ainsi, ils auraient plus facilement la possibilité et les capacités de participer avec leur raison aux débats publics. On peut ajouter, pour répondre avec humour à ce dernier, que même partant d'un objet industriel lisse et sobre, on peut toujours l'orner, le *tatouer* pour se l'approprier. Et il semble tout de même possible que ce ne soient pas les grands méchants qui veulent enfermer tout le monde et en faire des moutons dociles qui gagnent. Car, il ne faut pas croire que

²²⁴ *Économie politique du signe*, Jean Baudrillard, Gallimard, tel, p.231 : *Au niveau du mode de signification et sous le signe du design, c'est une mutation analogue à celle qui eût lieu depuis le XVIème siècle, au niveau du mode de production matérielle et sous le signe de l'économie politique. Le bauhaus marque le point de départ d'une véritable économie politique du signe.*

Même schéma général : d'une part la nature et le travail humain sont dégagés de leurs contraintes archaïques, libérés en tant que forces productives et objet d'un calcul rationnel de production. De l'autre : tout l'environnement devient signifiant, objectivé en tant qu'éléments de signification. "Fonctionnalisé" et libéré de toute implication traditionnelle (religieuse, magique, symbolique), il devient l'objet d'un calcul rationnel de signification

²²⁵ *Ornement et crime*, Adolf Loos, Payot, rivages poches, 2003, pp.19-20 : *"La fonctionnalité revendiquée par Loos ne vise aucunement à la fonctionnalisation de l'existence. Au contraire, elle a pour sens de libérer l'individu aliéné par des tâches accessoires ou superflues. Ainsi pourra-t-il développer dans des directions plus fécondes sa force d'esprit, sa recherche et son activité d'homme sans ornement."* (présentation de Sabine Cornille et Philippe Ivernel).

les artistes soient dupes non plus, même lorsqu'ils oeuvrent pour l'industrie. Tout d'abord, comme le rappelle Baudrillard, *L'objet surréaliste surgit à la même époque que l'objet fonctionnel comme sa dérision, sa transgression. Ces objets/phantasmes ouvertement dys- ou parafonctionnels supposent pourtant bien eux aussi, contradictoirement, l'avènement de la fonctionnalité comme loi morale universelle de l'objet, et l'avènement de cet objet lui-même comme séparé, autonome et voué à la transparence de sa fonction.*²²⁶. On ne sait jamais si les publicitaires sont vraiment dupes non plus car ils ont pour la plupart passé par les Écoles d'art et ont été en contact avec une certaine forme de surréalisme, mais sont-ils pour autant tous cyniques ? Faut-il absolument qu'il existe quelque part un grand méchant qui tirerait toutes les ficelles et manipulerait tout le monde ? Ou sommes-nous tous trop lâches pour renoncer au confort moderne tout en préférant râler quand même comme un fumeur qui dirait tous les jours qu'il faut qu'il arrête ?

Aussi bien en arrivons-nous logiquement à se demander si toute cette prétendue civilisation n'est qu'un leurre pour augmenter le rendement et nous avoir même le coeur, et la religion ou ça c'est pareil, pour nous mener fleur au fusil à l'abattoir.

Et puis, si l'on pousse jusqu'au bout cette logique du grand patron qui croirait vraiment posséder tous ses employés et qui se sentirait trahi par eux, on peut comprendre la tentation de se passer complètement des ouvriers pour ne garder que des robots, ou de délocaliser sans égards. Si même l'envie de se soucier de leur procurer de bonnes conditions ne peut que les rendre plus menaçants, d'autant qu'ils sont devenus plus proches ; pourquoi ne pas envisager le recours à plus de dureté ? À moins de n'y voir qu'une forme de théâtralisation du rapport de force. Et pour revenir au rapport de force entre les artistes et les industriels, ainsi qu'à l'apparition concomitante de l'objet *design* et *surréaliste*, proposer aussi un dépassement qui soit de l'ordre de la mise en scène des objets .

Ces deux évènements pourraient aussi bien, complémentaires, signaler la prise de conscience de la présence de l'objet comme objet esthétique et non seulement fonctionnel. Pour les designers aussi, tourner en dérision un objet peut être le moyen de parvenir à le renouveler. Et puis, à l'instar de Duchamp et de son urinoir, c'est parfois en renversant la pissotière, l'objet mal-aimé, que l'on en fait une source

²²⁶ Id., p.240

d'inspiration, une fontaine à idées. Il est possible que le mouvement surréaliste ait au contraire voulu insister, face à la gigantesque entreprise de destruction au cours de laquelle ils sont nés sur le respect à accorder aux objets (faible) et celui à accorder aux personnes. S'ils ont détruit tant d'apparences, n'hésitant pas à se couvrir de masques, à brancarder l'art et la littérature, ce n'est pas forcément pour dénigrer les objets usuels et ridiculiser ceux qui les font ou les emploient, mais peut-être pour les sauver en dehors même de leur fonctionnalité, alors même qu'ils ont perdu toute justification rationnelle.

Il semble que le design, par endroits, atteigne aussi à cet état où l'objet est contemplé pour soi, en tant que sculpture presque et que ce ne sont que les agents de la vente, du marketing et de la production qui en font un signe fonctionnel ; le rapport du design avec les objets se faisant plutôt sur un mode poétique, poétique même. Le designer qui l'a dessiné, conçu peut éprouver une satisfaction en y trouvant révélée une justesse de proportions, à le voir fonctionner, mais peut-être cette satisfaction est-elle aussi liée au savoir que son talent a été reconnu et que l'objet qu'il a conçu a été choisi et que ceux qui l'ont choisi en sont satisfaits. On dira alors que sa satisfaction serait plutôt de nature contemplative que fonctionnelle. Le designer cherche aussi, par son action à promouvoir d'autres critères de satisfaction que la fonctionnalité, tels que la beauté plastique, la qualité de fabrication, l'attention à l'autre (l'ergonomie ayant commencé d'exister avec son aide alors qu'avant les produits n'étaient pas forcément conçus en fonction des utilisateurs, mais parfois plus prosaïquement en fonction des possibilités techniques et des capacités de la machine productive, voire comme pièges).

b) la perte de sens induite par *la société de consommation*

La première perte de sens à laquelle on pense, en lien avec le phénomène de la société de consommation, et celle de l'échange. Dans une économie de troc, chaque échange fait l'objet d'une négociation, d'un dialogue, renouvelant ainsi le lien social. Dans le monde structuré par l'argent, les transactions dépersonnalisées induiraient un monde social froid où personne ne se parle ni ne se connaît, un monde où personne ne se soucie vraiment de l'autre du moment qu'il a sa part.

C'est une vision que l'on pourrait qualifier de romantico-nostalgique. Et anti démocratique. L'argent peut être démocratique, d'une certaine manière, en désolidarisant l'affectif et le fonctionnel. Car ces négociations informelles en fait, favorisent toujours les mêmes. Dans le cadre de l'économie informelle, c'est toujours la loi du plus fort ou du plus rusé. De même, dans ce cadre, les femmes sont toujours plus induites à faire montre ou même don de leurs charmes, ce qui induit aussi qu'elles y sont plus facilement empêchées de développer d'autres aspects de leur personnalité. On peut en voir encore aujourd'hui les pires exemples dans les structures mafieuses. À l'inverse, dans une société ayant développé un plus grand degré d'abstraction, les recours sont possibles pour limiter les tentatives d'abus de position de dominante.

Revenons à cet autre aspect de la question qui serait d'une certaine perte de valeur signifiante de l'objet du fait de la construction de tous les objets comme symboles. Peut-être Monsieur Baudrillard, veut-il faire allusion à une époque où certains objets seulement étaient "sacrés" parce qu'ils représentaient un certain pouvoir. Les fameux objets des musées d'antiquités sont toujours des symboles du pouvoir, ils sont les seuls à avoir été conservés, et souvent ont été enterrés avec leurs propriétaires, peut-être parce que l'on considérait que c'étaient ces objets qui les avaient rendus fous et les avaient amenés à se croire supérieurs.

Si aujourd'hui tous les objets sont élevés au rang de symboles, que reste-t-il comme moyens de se distinguer du commun ? Est-ce là le signe d'un réactionnisme radical caché ? Là aussi, l'ouvrage d'Anne Martin-Fugier sur le *tout-Paris* peut nous amener à entrevoir les origines de ce questionnement. Car il semble que la mode devienne alors, ainsi que la capacité à organiser des événements, un moyen pour l'élite

nouvelle et ancienne de s'affirmer comme élite, certes, mais aussi de se justifier comme telle par une mission éducative²²⁷. Il ne s'agit pas bien sûr d'encourager les autres, ceux que l'on veut éduquer, le "public", à imiter "bêtement" les apparences, mais de les amener à se transformer eux-mêmes. Sans doute est-ce de cela que parle Anne Martin-Fugier lorsqu'elle parle du rôle sous-évalué du snobisme. Ainsi, la publicité peut-être vue autrement qu'une propagande d'industriels utilisant nos rêves de "choses pas commerciales" pour nous vendre toujours leurs nouveaux produits qui ne changent rien puisqu'on est obligés de travailler et qu'on n'a toujours pas de certitudes. Le sens n'est pas dans l'objet, mais la publicité se sert de l'objet pour nous vanter en fait un changement de regard sur le monde et sur nous-mêmes.

En même temps que l'objet est investi de significations multiples par le design, le marketing, la publicité et les médias, il se banalise et perd lui aussi de son sens, de son aura magique ou religieuse, voire même de son statut de marqueur d'appartenance sociale. Au fond, on ne sait pas si Baudrillard déplore cette perte de sens ou s'il l'espère. Mais, l'expérience sentimentale, elle aussi tend à être happée par le phénomène de normalisation, alors que la possession des objets, elle, devient secondaire, leur pouvoir en tant que signes étant limitée par la possibilité qu'à leur détenteur de "coller" à l'image de l'utilisateur idéal. À moins que l'utilisateur ne parvienne à inventer lui-même le sens de l'objet, à le détourner pour le faire signifier autre chose que ce que la publicité suggérerait. Et le message "populaire" du surréalisme est là aussi, avec Breton qui se demande *pourquoi on ne pourrait pas tomber amoureux d'une serveuse ?*, même si c'est pas fait pour ça.

Ce qui est perdu, avec l'émergence du design, de la démocratie, de l'industrie, c'est l'univocité. Baudrillard serait plutôt peut-être possédé de cet ancien esprit de cour qui aurait la nostalgie d'être seul arbitre du bon goût ? Il n'est plus possible de prétendre, pour une certaine élite, définir le sens des actes et des choix des autres, une grande part du public étant devenue maître de ses choix esthétiques et capable d'en

²²⁷ La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, p. 95 : *"Il faudrait méditer sur le rôle civilisateur du snobisme, sans doute aussi important que celui de l'instruction. Les pratiques de la vie mondaine, présentées comme des caricatures lorsqu'elles apparaissent dans un milieu qui manque d'envergure et de tradition, ont été des instruments essentiels de culture et de raffinement. On peut toujours se moquer de ces petites bourgeoises qui jouaient les dames. Imiter les manières du grand monde, se les approprier, est une attitude plus positive et plus estimable qu'on a bien voulu le dire."*

expliquer les causes, d'en discuter²²⁸. Peut-être. Il semble bien que c'est ce qui distingue le mieux l'ancienne élite de la nouvelle. Alors que dans l'ancienne cour, tout dépendait de la relation au souverain, dans le nouveau *monde*, l'essentiel est de savoir être en adéquation avec les événements. Aussi bien, dans le journal *le Monde*, tous les articles peuvent être acceptés, tant qu'ils sont étayés ; il semble qu'il tende à en être de même pour ce qui est de *faire partie du monde* dès lors que la monarchie absolue n'est plus. La difficulté est qu'il n'est plus si simple peut-être de naviguer dans un monde changeant, surtout si l'on a l'habitude d'être un courtisan.

C'est bien aussi un problème pointé par cet essai sur *la vie élégante* à Paris au XIX^e siècle. Pour un écrivain ou un peintre, il est beaucoup plus difficile désormais de se faire connaître, car il n'y a plus de "voie royale". Il est beaucoup plus compliqué de se faire reconnaître par une multitude, et surtout de faire sens pour cette multitude, que de flatter un souverain dont on connaît par avance les goûts.

²²⁸ Alors que, selon le dicton, "*des goûts et des couleurs, on ne parle pas*". Pour étayer cette idée de la perte de l'univocité comme nostalgie de l'Ancien Régime, citons encore *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848*, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990, p. 55 : "*Louis XVIII avait pour l'entretien politique avec ses ministres une véritable répulsion et [...] il était disposé à laisser ses conseillers prendre les décisions importantes pour ne pas avoir à en parler. Il fallait seulement que les apparences fussent sauvées [...]. Pour Louis XVIII [...], la gestion des affaires et le traitement des dossiers étaient sans doute des tâches subalternes réservées aux intendants qu'étaient les ministres. Son rôle à lui n'était pas de faire de la politique : il était roi et un roi règne en accordant ou en retirant sa faveur aux courtisans, les ministres n'étant, dans cette perspective, que des membres de la cour.*"

c) le design comme style

Le design serait comparable à un style. Il nous faudrait préciser la notion de style, l'envisager sous l'angle de Focillon ou de Shapiro n'implique pas les mêmes questionnements. Pour Focillon, dans *la vie des formes*, un style est un ensemble cohérent de signes, cela englobe aussi bien la littérature, la mythologie, l'architecture, la peinture, la mode et l'habillement des objets. Pour Shapiro, qui se rapproche aussi de la critique francfortienne, un style est ce qui permet à un artiste d'exister, constitué par les valeurs esthétiques qu'il a su préserver à travers les épreuves de l'existence. Dans les deux cas, ce style est supposé correspondre à et traduire en signes, une éthique, une morale, une certaine forme de relations à l'environnement.

On peut alors envisager le design comme le fait Baudrillard, comme l'expression stylistique d'une civilisation basée sur le calcul, la rationalité, l'efficacité. Les objets du design seraient ainsi viscéralement unis par cette trinité, et induiraient un mode de vie dans lequel plus aucune place ne subsisterait pour la poésie. Nous avons tenté de montrer que cela pouvait aussi ne pas être ainsi, et que ces objets pouvaient être réinvestis d'un sens par leurs possesseurs ou leur environnement. Ainsi, le "public" pourrait échapper à la volonté dominatrice de l'élite qui cherche à le déposséder de sa capacité à faire sens, à décider par lui-même du sens qu'il donne à ses actes, à ses choix. Avec aussi la possibilité, dont on trouve l'illustration dans le phénomène du *tuning* ou de la customisation, de "tatouer" ses objets personnels pour signifier cette appropriation, quand bien même cette volonté de tatouage signalerait pour Adolf Loos une dégénérescence²²⁹.

Sur un point, cependant, nous pouvons comprendre les craintes de Baudrillard concernant la perte du sens et la normalisation froide et stérile de l'expérience. La

²²⁹ *Ornement et crime*, Adolf Loos, Payot, rivages poche, 2003, p. 72 : "L'enfant est amoral. Pour nous, le Papou l'est aussi. Le Papou abat ses ennemis et les consomme. Ce n'est pas un criminel. Mais si l'homme moderne abat quelqu'un et le consomme, c'est un criminel ou un dégénéré. Le Papou tatoue sa peau, son bateau, ses rames, bref, tout ce qu'il peut atteindre. Ce n'est pas un criminel. L'homme moderne qui se tatoue est, lui, un criminel ou un dégénéré. Il y a des prisons où quatre-vingt pour cent des détenus présentent des tatouages. Les tatoués qui ne se trouvent pas en prison sont des criminels latents ou des aristocrates dégénérés. Quand un tatoué meurt en liberté, c'est qu'il est mort quelques années avant d'avoir commis un meurtre."

pornographie peut faire craindre qu'une tentative de normalisation de l'expérience soit opérée même dans l'intimité des échanges amoureux. Que signifie ce mouvement ? Que signifient ces femmes qui semblent vouloir vivre cette expérience de jouir de plusieurs hommes en même temps ? Sont-elles des féministes voulant affirmer leur supériorité sur les hommes qui ne peuvent être qu'avec une femme à la fois ? Ou sont-elles prisonnières à l'instar de Justine de Sade, victimes d'hommes pervers tendant à la réduire à un statut objet que l'on veut le plus lisse et le plus stérile possible, et dont on préférerait même qu'elle ne puisse parler²³⁰.

Le thème est très fréquemment abordé par l'art contemporain aussi, comme Jeff Koons par exemple, qui se mit en scène en train de "performer" avec une actrice professionnelle. Si l'avant-garde artistique fait la promotion de cela, faut-il l'accepter comme un art ? Faut-il y voir un questionnement sur le rôle et le statut de la femme qui, au lieu d'être facteur de division en acceptant de devenir la propriété d'un homme par le biais du mariage²³¹, préfère être un vecteur de rassemblement en unissant différents hommes par le biais de son corps ? On trouve alors, en lieu et place d'un amour réciproque entre deux personnes qui construisent une relation, un jeu social dans lequel la compétition à sa place, la rivalité pouvant servir de piquant et la participation ou l'exclusion aussi bien que le choix des places ou de l'ordre relevant soit de la loi du plus fort, soit de l'arbitraire de la maîtresse du jeu. Faut-il y voir un raffinement subtil dans lequel le sexe est désacralisé mais resémantisé par cet échange élargi, ou une résurgence de pratiques animales où la femelle met les

²³⁰ L'étude de matériel pornographique ne fait nullement partie des matériaux de cette thèse, cependant la vue des unes exposées dans les lieux de diffusion de la presse permet de se faire une idée de la forme des "relations amoureuses" promues par ce type de publications, dont on peut dire qu'elle semble résulter d'une désacralisation de la relation amoureuse ou de sa ritualisation par la publicité.

²³¹ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, pp. 37-38 : "En effet, même quand elle appartient à la classe dominante, la femme reste éternellement mineure et dépendante, successivement vouée, selon les niveaux bourgeois, à faciliter l'accumulation du capital économique (par le système des dots inégales entre conjoints) puis social : les parvenus choisissent de préférence pour leurs fils des jeunes filles d'ancienne extraction sociale, parfois nobles, capables d'avoir un rôle mondain, voire symbolique puisque ce sont les femmes qui organisent la sociabilité d'élite des salons. Dans les classes populaires urbaines, les femmes sont réduites à remplir les tâches déqualifiées tandis que, dans la paysannerie, selon les coutumes d'héritage plus ou moins maintenues en dépit du Code civil, elles servent d'enjeu d'échange pour la reproduction des lignées masculines à moins qu'elles ne soient les premières exclues du partage. Dans certaines régions méridionales, les cadettes, célibataires forcées, servent alors de domestiques des aînés ou de servantes de l'Église comme religieuses."

mâles en compétition pour sélectionner le porteur des meilleures gènes ? L'enjeu n'est pas ici la lutte des classes, même si c'est aussi ce dont parle Houellebecq dans *l'extension du domaine de la lutte* et ses autres romans, mais la guerre des sexes plutôt que l'amour romantique, mais peut-être certain(e)s veulent pouvoir avoir à la fois des partenaires purement sexuels, un conjoint pour faire des enfants, des expériences passagères et un partenaire *de coeur*, peut-être pour avoir aussi en même temps une activité pornographique sportive, monétisée et ne pas nier les sentiments ni les nécessités socio-animales, éludant ainsi la question de la cohérence du sujet pour ne se concevoir que comme acteur devant maximiser sa performance.

Et cette question ne peut non plus être séparée de la question de l'égalité citoyenne entre les hommes et les femmes, notamment en ce qui concerne les conditions de travail. Le problème de l'inégalité des salaires étant lui aussi très ancien²³², ainsi que l'inégalité d'accès aux responsabilités. À moins que l'industrie moderne du sexe, via la pornographie et les réseaux de prostitution ne vise qu'à mettre en place un système permettant de protéger les femmes et de faire en sorte qu'aucune n'ait à subir cela tout en permettant à ceux qui en veulent à tout prix d'obtenir au moins une apparence de satisfaction qui les calme. Simulacres et simulations, pour reprendre un thème cher à Baudrillard, jeu vidéo dans lequel tout est possible, mais tout en

²³² *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, p.116 : “*Les plus fragiles sont, dans cette société libérale, les solitaires : femmes seules, veuves, enfants naturels ou orphelins, journaliers migrants, vieux ouvriers célibataires usés, sous-payés et sous-employés. [...] Pour les ouvrières, on sait que la prostitution est qualifiée dans l'argot populaire de cinquième quart de la journée.*” Et, plus loin, pp. 324-325 : “*La prostitution est [...] assimilée à une épidémie, biologique (elle diffuse les maladies vénériennes) et sociale (elle pervertit les catégories sociales fragiles qui risquent de se détourner du travail pour choisir le parasitisme et le plaisir). Cette vision morale renvoie en fait à une donnée sociale : l'inégalité de salaire des femmes et des hommes au travail voue une partie des premières à chercher dans la prostitution une solution à un manque structurel de ressources décentes. Or la demande est telle que, même exploitée (par la tenancière, le souteneur ou le mari complaisant), la prostituée, officielle ou occasionnelle, est beaucoup mieux rétribuée (quelle que soit la classe de prostitution à laquelle elle appartient) que l'ouvrière la plus qualifiée ou la servante la mieux payée.*” Et, p.326 : “*C'est l'ambiguïté même du statut de la prostituée dans une société hypocrite qui suscite la peur sociale. Envers de la société, impossible à supprimer ou à reconnaître, mais indispensable, étant donné la montée des frustrations qu'engendre l'ordre sexuel dominant, la prostituée est un révélateur social insupportable pour les moralistes. [...] La prostituée est en effet la seule femme, avec l'actrice, dont le corps peut ne pas être source de faiblesse par rapport à l'homme mais un capital productif au rendement supérieur à celui du prolétaire mâle.*”

permettant aux femmes de ne pas être réduites à ça, afin qu'elles puissent développer un être citoyen à égalité et peut-être même aimer librement un homme. L'autre possibilité étant qu'il s'agisse d'un reste de velléités révolutionnaires, qui veuille que les jolies filles ne puissent être accaparées par quelque riche héritier et soient ainsi "collectivisées" et que cela ne constitue une sorte de rite barbare républicain, ou une forme d'impôt révolutionnaire.

D'autre part, puisque l'on parle d'esthétique industrielle, de normalisation de l'expérience et de leurre, faut-il considérer la démocratie comme forme du gouvernement traduisant cette esthétique ? Et il est alors important de distinguer plusieurs élites, comme le fait l'auteur de *l'histoire sociale de la France au XIX^e siècle*. Une élite que l'on pourrait qualifier de financière et industrielle à proprement parler, une élite bureaucratique et une élite culturelle. Auquel cas il n'est pas inintéressant de constater que l'élite culturelle n'est peut-être pas la plus fermée²³³. Et aussi, il faut bien constater que cette élite ne s'est pas formée sans douleur ni sans instaurer cette fameuse coupure entre les arts et l'artisanat ou art appliqué qui passe par une théorisation et une abstraction. Et il semblerait même que pour les intellectuels reconnus, ce puisse être plus gênant de perdre ses biens que de s'abaisser à l'utilitarisme²³⁴. L'accès à l'élite, ou aux différentes élites n'est plus un privilège de naissance, mais une forme de sélectivité reste tout de même de mise, la différence résidant dans ce qu'il faut bien nommer une normalisation des procédures d'accès²³⁵. Pour autant, on ne peut dire que ce système industriel ait jusqu'à présent

²³³ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, pp.270-271 : "Le recrutement social des intellectuels est un argument aussi en faveur de leur prestige puisque la démocratie se veut ouverte à tous les talents. Les carrières intellectuelles et artistiques sont considérées dans la conscience commune du temps comme les plus ouvertes des professions à statut bourgeois.[...] Les futurs "intellectuels" représentent donc la meilleure approximation de la réussite possible grâce au seul talent, même si ces exemples de réussite en partant d'assez bas ne sont qu'une infime minorité de tous les aspirants à la gloire littéraire, scientifique et artistique."

²³⁴ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, p. 219 : "Si la vie de bohème, popularisée par Henri Murger dans la première moitié du XIX^e siècle, représente un cas extrême ou une phase temporaire de la vie littéraire ou artistique, la gêne, l'obscurité, la nécessité du second métier ou la dégradation du statut libéral par les versions mercenaires de ces métiers (piges dans les journaux, feuilletons à la ligne, emplois de reporters, régression vers les arts décoratifs, industriels ou populaires, etc.) sont la rançon d'un encombrement structurel de ces professions non réglementées[...]"

²³⁵ Et la pornographie pourrait bien aussi constituer une forme de normalisation et de démocratisation de l'accès à un signe de réussite sociale. La belle femme n'étant plus le

réussi à piéger tout le monde, même s'il semble difficile de vivre encore en prétendant n'y avoir aucun lien. Peut-être un tel système n'existe-t-il que comme fantasme et aucun être humain n'y est vraiment intégré, chacun participant, partiellement et ponctuellement sans que l'on puisse trouver une personne qui contrôlerait l'ensemble. Les normes étant peut-être le résultat d'un ensemble de débats et de discussions et les écarts pouvant parfois être tolérés.

privilège de ceux qui sont bien nés, elle devient symbole collectif de réussites fragmentaires, récompense qui s'obtient selon des mérites définis. Surtout pas d'Amour, ou alors celui-ci doit ne pas être exclusif et accepter le partage de l'être aimé. Froideur du sexe mécanisé, ou pragmatisme visant à promouvoir un certain type de personnalité qui ne s'encombre pas de sentiments.

2) La sociologie du travail a-t-elle son mot à dire ?

Il pourrait être intéressant d'étudier le point de vue de la sociologie du travail, pour voir en quoi le design pourrait être un dispositif communicationnel au sein de l'entreprise, un moyen d'ouvrir démocratiquement la conception de l'outil de travail et des produits de l'entreprise à tous les employés. Pour l'instant, cependant, on est sans doute loin de pouvoir affirmer qu'une telle utopie soit réalisée. Le design semble plutôt être l'instrument de pouvoir de la classe dirigeante, qui se retranche derrière ce mot étrange pour renvoyer les ouvriers à leur statut d'esclaves incapables de comprendre la globalité de la chaîne de production et des enjeux socio-économiques de la distribution. Pourtant, le projet industriel et démocratique énonçait la volonté de promouvoir une nouvelle élite dont les privilèges ne soient plus de naissance ou de connivence mais basés sur des compétences acquises dans des structures éducatives accessibles à tous les citoyens. C'est du moins l'un des aspects du projet napoléonien que d'avoir institué les "grandes écoles" devant produire les élites républicaines.

Ce projet semble avoir toutefois été partiellement détourné ou corrompu par l'usage, si bien que l'on trouve encore aujourd'hui des personnes qui émettent l'opinion qu'une élite fermée se maintiendrait au pouvoir par des moyens malhonnêtes. L'entreprise n'est pas vraiment conçue comme l'outil collectif de l'ensemble de ceux qui y contribuent, elle est le plus souvent l'instrument d'un petit groupe, qui lui permet d'exploiter, dominer une masse et de faire sur son dos de grands profits, le plus souvent en prenant aussi les clients pour des idiots, des pigeons. Dans cette conception des choses, le design n'est que le moyen de faire prendre aux clients des vessies pour des lanternes, avec une apparence fraîche et aguicheuse. C'est aussi le moyen de maintenir sous pression les employés, qui doivent sans cesse s'adapter au changement, et ne peuvent ainsi bénéficier du gain de productivité qu'ils finissent par produire, une fois qu'ils ont développé des routines.

La sociologie elle-même n'est peut-être qu'un leurre, un écran supplémentaire visant à cacher tout ça, et vu la rareté des places pour un sociologue, il ne me semble pas qu'il soit possible d'être idéaliste non plus pour être reconnu et payé en tant que tel. Partout, il faut tuer les autres pour gagner, c'est la mentalité qui régit ce monde et la

naïveté, la candeur et l'innocence sont des fausses valeurs qu'on vend aux enfants. La sociologie du travail consiste-t-elle en l'étude des rapports sociaux au travail ?, en une analyse du rapport de forces et de son évolution comme film poursuivi de la lutte des classes ?, ou à rendre perceptibles des phénomènes de socialisation au travail échappant ou permettant d'échapper à l'arbitraire de la situation de travail ? Pour le management, elle peut-être un outil communicationnel visant à signifier que l'on s'intéresse aux employés en tant qu'humains et non seulement en tant que forces productives. Il y aurait une loi en management qui dirait que l'intérêt porté aux ouvriers, le fait qu'on les questionne et les écoute augmenterait la productivité par le simple fait de stimuler un désir de se montrer performant. On peut voir de la perversité, du cynisme et du calcul partout.

Comme on pourrait aussi trouver naïf le syndicaliste qui citerait Bourdieu ou Durkheim parce que ces cautions ne sont légitimantes que face à un intellectuel, probablement moins devant un manager. Pourtant, on peut aussi s'interroger sur les origines d'un certain "radicalisme" syndical français²³⁶, surtout en comparaison de la tradition de dialogue social germanique ou scandinave. On retrouve, en quelque sorte, les racines de cette différence dans certains thèmes de propagande du régime national-socialiste, qui voulait *rendre sa dignité* au bon travailleur allemand fier de sa performance alors que des idéologues *judeo-bolcheviques* lui font croire que son salut se trouve dans le terrorisme. Et peut-être les origines ou la resillience de ce

²³⁶ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, pp. 276-277 : "Les facteurs d'identité des ouvriers comme classe restent en partie ceux des deux premiers tiers du XIX^e siècle (le travail manuel, le métier, le mode de vie, la précarité du quotidien, la clôture sociale et spatiale). Mais les transformations économiques en introduisent d'autres, concurrents des premiers : l'enfermement dans l'usine, la menace de déqualification par la technique et les machines, le déracinement de nouveaux groupes attirés par les secteurs en croissance, l'invention de modes de mobilisation durables différents des révoltes d'antan. Enfin, la lenteur relative des évolutions par rapport aux autres nations occidentales multiplie les situations mixtes, les coexistences de l'ancien et du nouveau, les greffes d'un monde industriel sur les populations fidèles à des traditions autres conduisant à [...] l'"inconscience de classe". Réformistes contre révolutionnaires, syndicalistes d'action directe contre socialistes, jaunes contre rouges, ouvriers catholiques respectueux du patronat et prolétaires gagnés au guesdisme ou à la libre-pensée, hommes contre femmes, Français contre étrangers, travailleurs fidèles à leur milieu opposés à ceux qui rêvent de s'établir à leur compte, tous sont membres des classes ouvrières mais une fraction seulement revendique totalement son appartenance de classe comme projet social. On a souvent remarqué que le mouvement ouvrier a été d'autant plus radical en France qu'il n'a longtemps représenté ou entraîné qu'une élite activiste.

radicalisme sont-elles à chercher dans la Révolution et la terreur, qui sont toujours actifs comme menace.

Il y aurait en France un méta-design de l'évènement révolutionnaire qui serait latent. Ce design événementiel, on l'a vu très récemment reste vivace et peut être évoqué par tous mouvements de même nature. Peut-être est-ce aussi ce qui fait dire à certains que, malgré toute l'insistance du gouvernement sur la nécessité de développer des pôles de compétitivité dans la science "dure", c'est peut-être en sciences humaines et sociales que les modèles français se sont le mieux exportés. Ce qui nous ramène à la division du travail, et plus largement à la division du social. L'émergence de la fonction *design* n'est pas indépendante de ce phénomène, en même temps que l'apparition de la notion dans l'espace public ouvre des perspectives. On pourrait même, poétiquement, dire que l'apparition de cette notion dissipe certaines des brumes de Léonard, rendant visible et discutable le processus d'élaboration des éléments du monde, au lieu que dans l'ancien système, tout cela était considéré comme relevant du mystère divin, de l'inexplicable, de l'indiscutable. Le monde était considéré comme un donné indépassable, alors qu'il devient une construction dont on peut retracer les différents moments, dont on peut demander que soient éclaircies les orientations et les motivations.

On peut voir aussi, dans les révolutions qui ont secoué récemment les pays arabes, soulevée cette question : "que pouvez-vous faire ?" devient plus important que "qui connaissez-vous ?" lorsque tombent les dictatures. À une division sociale basée sur la naissance et les échanges de faveurs réciproques se substitue une organisation valorisant les compétences et le mérite. Ainsi même le dandy qui n'a aucune utilité sociale avérée se trouve tout de même justifié par sa capacité à suivre ou faire la mode. C'est une compétence. L'artiste appliqué doit avoir une compétence de cet ordre. Globalement, pour revenir à la question de la division du travail, et de l'ouverture démocratique, on peut affirmer que le XIX^e siècle est marqué par la création de filières d'accès à l'élite. Il s'agit de mettre en place un système d'institutions permettant la sélection et le développement d'élites républicaines : grandes écoles et institutions légitimantes indépendantes. La volonté de Napoléon était très forte dans ce sens²³⁷. Mais on peut avoir le sentiment encore aujourd'hui

²³⁷ Sur ce point, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, de Christophe Charle présente de manière détaillée l'ensemble des avancées obtenues au XIX^e siècle.

que ce n'est pas tout à fait réalisé, qu'une élite se maintient en place de façon parfois douteuse, verrouillant sa position dominante plus qu'elle ne cherche à favoriser l'égalité des chances ou même l'égalité en droit. Tout en admettant que certains méritent peut-être plus, on peut trouver regrettable un certain dévoiement de la notion d'intérêt général qui fait favoriser des solutions mettant en danger la protection sociale des plus modestes au nom de la volonté des marchés financiers.

a) normalisation “at work”

Si le phénomène de normalisation de l'expérience se manifeste le plus visiblement à travers la taylorisation, il nous faut aussi considérer comment ce concept s'étend à tous les gestes du quotidien. Nous avons vu que la taylorisation repose sur un découpage de l'action en une multitude de tâches simples impliquant un nombre restreint de mouvements que l'on fait répéter indéfiniment aux ouvriers anonymes. Ce découpage de l'expérience et l'imposition du norme de réalisation idéale de chaque acte a des conséquences sur la façon dont les individus conçoivent le reste de leur existence, comme une multitude de petites actions pour lesquelles il est possible de maximiser le rendement de sa performance. Cela participe d'un pragmatisme généralisé dont la psychanalyse relève aussi, afin de réduire les mouvements de l'âme à ne plus être l'expression d'un soi profond mais une multitude de petites situations réductibles à des actions que l'on peut optimiser face à un environnement que l'on considère comme figé dans ses règles de fonctionnement.

Bien sûr, l'école et les médias participent d'un processus de normalisation de l'expérience. Bien sûr, à travers ces institutions, *Big Brother* nous épie, nous manipule, nous forme ou déforme l'esprit. Bien sûr, mais tout cela participe-t-il d'une stratégie de classe volontairement aliénante ? ou la suffisance affichée par certains membres de cette élite vient-elle de la certitude que les autres, envieux ou jaloux, n'ont qu'à faire de même, ou aussi bien ? Si le luxe peut s'afficher sans gêne, c'est peut-être parce qu'il n'est plus un marqueur de classe, mais une satisfaction normale que tout un chacun peut obtenir s'il s'en donne les moyens. On peut aussi déplorer le fait que l'ambition personnelle est ainsi devenue l'horizon de toute stratégie sociale. On peut aussi s'en réjouir, en se disant qu'ainsi chacun sera incité à faire de son mieux et, pour reprendre la célèbre formule d'Adam Smith, chacun cherchant à maximiser son profit, le bien public à partager sera plus grand.

C'est un fait qu'on ne peut nier. Cette normalisation parfois vue comme une contrainte apporte aussi ses bienfaits. Aujourd'hui encore, on peut entendre des agriculteurs ou des restaurateurs se plaindre des normes d'hygiène, mais combien s'en trouverait-il pour vouloir sérieusement vivre de nouveau dans les conditions du XVIII^e siècle ? La normalisation procède d'un égalitarisme mais ne vise pas à

l'uniformisation, en témoigne la persistance de différences de terroir, malgré l'universalité des normes de récolte, de traitement, de stockage des denrées. Là encore, on tolère de moins en moins le mystère, et il faut que tout puisse être démonté. On pourrait aussi évoquer les normes sociales ou environnementales. On voit bien qu'aujourd'hui encore, certains patrons ou financiers préfèrent délocaliser tout ou partie de leur production dans des pays où l'on ne les embête pas avec cela, où la législation ou son application est plus "souple", où l'on peut, en graissant la patte de quelques fonctionnaires, se dispenser de ces soucis. D'un autre côté, certains patrons disent que c'est par philanthropie qu'ils ont choisi d'investir dans ces pays, afin d'y assurer les bases d'un développement économique et social. Certains ajouteront même qu'il faut commencer ainsi et que c'est de ces conditions que naîtra le besoin ou le désir de démocratie, mais qu'on ne peut se substituer à ces peuples et décider pour eux de la forme que doit prendre leur organisation²³⁸.

L'ouvrage sur le XIX^e siècle français, déjà cité plusieurs fois, permet de prendre la mesure de l'évolution de la société française après la révolution. On peut affirmer que, globalement, le niveau de vie a augmenté pour la majeure partie de la population. Et cela amène aussi à envisager que cette amélioration est rendue possible par l'industrialisation et la démocratie, les deux phénomènes étant peut-être liés, ou devant être associés pour produire cette hausse du niveau de vie. L'apparition des "capacités" est due aussi bien au processus de démocratisation qu'elle procède d'un désir d'élévation sociale. Ce que l'on appelle les "capacités", ce sont les nouveaux métiers, liés à la possession de capacités dans les domaines du travail non manuel, et l'acquisition de celles-ci ne peut se faire que par un progrès de l'éducation. Cette éducation n'est rendue possible que par le fait que les fonctions administratives ne sont plus l'apanage de certaines classes. Il est intéressant de noter que le désir de scolarisation ne naît d'abord que dans les régions connectées à l'économie de marché, parce que celle-ci y est alors vue comme un moyen d'échapper à des conditions sociales insatisfaisantes. Et c'est peut-être aussi ce qui fait dire à l'auteur de l'ouvrage sur la naissance du *Tout-Paris* que le désir d'imitation

²³⁸ Il semble tout de même, si l'on regarde l'histoire récente que depuis plus d'un demi-siècle, les grandes puissances ont favorisé l'émergence de dictatures et d'élites corrompues dans les pays du Sud afin d'en exploiter efficacement les ressources sans souci des conditions de vie de la majeure partie de la population et que l'intérêt "général" de ces peuples n'est mentionné que lorsqu'il devient nécessaire de remplacer un dictateur par un autre.

des manières de la haute société n'est pas un phénomène négatif, dans le sens où c'est ce désir qui incite les laissés-pour-compte à se doter des moyens de parvenir à s'élever. Même si leur but n'est pas initialement d'acquérir une culture, mais le confort et le luxe.

Nous voulions aussi parler de la taylorisation, même si c'est un phénomène plus tardif. On a vu que ce phénomène est souvent considéré par la critique sociale comme une aliénation du travailleur. Celui-ci perd en quelque sorte l'usage de sa raison pendant le travail, étant soumis à un travail répétitif, abêtissant en quelque sorte. On peut avoir la nostalgie des images d'Épinal, mais il est difficile de croire que les travailleurs étaient vraiment plus épanouis sous l'Ancien Régime, de même que la plus grande partie de la plus-value leur échappait aussi. Le fait est que la révolution industrielle permet aussi de fixer les termes d'un contrat dans lequel patron et employés sont égaux en droit. Le travailleur n'appartient plus à son patron, même si les limites restent floues, notamment lorsque les patrons se veulent paternalistes. Normalement, le travailleur ne devrait être soumis aux règles de l'entreprise que pendant ses heures de travail. Et encore, on emploie le mot "soumis" mais ce ne devrait pas être le cas ; le contrat de travail prévoit que l'ouvrier loue sa capacité de travail à une entreprise, cela ne donne aucun droit sur sa personne ni aux cadres, ni aux actionnaires de l'entreprise. La taylorisation devrait aussi permettre à l'employé de se sentir libre, du moment qu'il accomplit correctement la ou les tâches qui lui sont imparties²³⁹. Les cadres, de leur côté n'ont pour rôle que de synchroniser l'action des différents employés, ils ne devraient pas avoir à s'occuper d'un quelconque autre aspect des employés, ni de ce qu'ils font en dehors. Dans ce

²³⁹ *La mécanisation au pouvoir*, Siegfried Giedion contribution à l'histoire anonyme, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, Paris, 1980, New York, Oxford University Press, 1948, p.101 : "Dès 1880, quand, après deux ans passés comme ouvrier, Taylor devint contremaître à la Midvale Steel company (Philadelphie), il résolut d'étudier le déroulement du travail en chronométrant les mouvements des ouvriers. [...] En 1889 il entreprit de réorganiser divers types d'usines. Il avait entre temps obtenu son diplôme d'ingénieur grâce à des cours du soir. [...] L'objet de son étude est l'analyse approfondie du déroulement d'une tâche donnée. Tout mouvement superflu doit disparaître, répète-t-il, non seulement par souci d'efficacité, mais également pour faciliter le travail et permettre une exécution rationnelle de la tâche en question.

Le travail, déclare-t-il, devrait se faire facilement et, autant que possible, sans fatigue. Mais l'on devine sous-jacente, la préoccupation qui obsède toute cette période : le rendement et son amélioration à tout prix. On étudie le corps humain pour découvrir jusqu'où on peut le transformer en machine

sens la taylorisation aurait pu être un facteur de libération, permettant de clarifier les relations et de limiter le rapport hiérarchique au seul moment du travail, aux seuls actes du travail.

Aussi, cette clarification des relations à l'intérieur de l'entreprise devrait aussi permettre de rendre celle-ci plus démocratique. Les employés pourraient idéalement être en mesure de demander des comptes à leurs dirigeants sur la façon dont ils gèrent l'entreprise. Si l'on envisage l'entreprise comme un bien commun, et que l'on ne se contente pas de distribuer une petite partie des bénéfices aux employés pour se donner bonne conscience. Plutôt que de voir les employés bloquer l'entreprise par des grèves, pourquoi ne pas envisager de mettre en place des structures ou des méthodes permettant ce dialogue démocratique ? On a vu que c'est un problème qui est envisagé sous cet angle dans certains pays nordiques. Il faut tout de même ajouter un bémol à cette idéalisation du modèle allemand ou scandinave : les entreprises qui se vantent d'un tel fonctionnement démocratique ont de plus en plus recours à la délocalisation pour échapper partiellement à ce problème et trouver ailleurs une main-d'oeuvre meilleur marché et plus docile, de même qu'elles emploient des intérimaires, le plus souvent immigrés, qui sont eux aussi exclus de ces droits participatifs. Des limites de la mondialisation ou des discours de légitimation.

b) normalisation de l'espace vital

Cela commence aussi par un arasement des anciennes valeurs morales, mais peut-être cette mise à plat s'avèrait-elle nécessaire afin de clarifier certains aspects paradoxaux de ces valeurs ou de leur utilisation. Nous pouvons être tentés de nous demander si l'on n'a pas assisté au triomphe de l'hygiène et du pragmatisme comme substituts de valeurs morales. Nous pouvons aussi affirmer que l'industrialisation et la transparence ont permis la diminution de la ségrégation raciale, religieuse ou sexuelle. Il est difficile cependant de mesurer ce progrès et celui-ci ne semble pas pouvoir être considéré comme un acquis.

C'est peut-être le point le plus problématique. Celui d'une mise aux normes de l'intimité, et éventuellement même des relations intimes, de la vie privée. Mais ce n'est pas vraiment le travail des designers à proprement parler, si l'on s'en tient à une vision du designer comme concepteur d'objets de consommation. Maintenant, on peut aussi parler de ce phénomène de normalisation par la presse et les médias, comme d'une tentative de diffuser des modèles de style de vie, de comportements, de relations, comme d'un design. Les magazines féminins notamment, n'ont-ils pas pour un de leurs thèmes la présentation de manières d'être en couple, en société, en amitié ? La télé-réalité, elle aussi, ne vise-t-elle pas implicitement à caractériser, en les stigmatisant ou en les valorisant, des attitudes, des manières d'être ? Cela pourrait aussi être rapproché des volontés de patronnage dont l'un des buts était de normaliser, ou de moraliser le comportement social ou familial des employés. Moralisation et normalisation ne vont pas forcément de pair.

Il faut ici revenir à ce dont nous parlions au tout début, lorsque nous évoquions les mythes comme machines destinées à inculquer des valeurs morales. On sait bien que même la bible est un construit, dans le but de structurer un monde social autour de certaines normes morales. La différence étant la disparition, au moins superficielle de la volonté discriminatoire dans les mythes de l'âge industriel. Faut-il y voir un dépassement, *par-delà le bien et le mal* ? L'utilitarisme, ou le pragmatisme viseraient ainsi à rendre efficace ce qui, autrefois, était rejeté comme diabolique ? Le terme lui-même n'apparaît plus, d'ailleurs, que comme adjectif superlatif visant à

mettre en valeur une performance incroyable²⁴⁰. Le thème de la puissance, si cher à l'industrie ou aux industriels, aurait remplacé la prétention, désuète, à incarner certaines valeurs morales. Nous avons vu aussi que les dirigeants de l'Ancien Régime avaient souvent eu bien du mal à maintenir les valeurs morales au nom desquelles ils exerçaient leur domination, *Justine* de Sade en étant l'exemple extrême. La ruse, le fait d'être malin seraient devenues des valeurs supérieures dans l'organisation industrielle, où l'important est la rentabilité financière.

Quels sont les nouveaux caractères mis en avant par la mythologie moderne ? Le self-made man, la star, ceux qui parviennent à forcer le destin. De même, le bon père de famille ou la bonne épouse sont le plus souvent ridiculisés, ainsi que l'employé modèle. On s'en moque car ce ne sont pas eux qui changent le monde, ils sont des lâches. Faut-il y voir le triomphe de l'amoralité ? Celle-ci étant plus spectaculaire, elle est plus intéressante pour une économie symbolique dont le scandale est l'un des ressorts. Tout de même, le fait du scandale signale la survivance d'une référence à un ordre moral qui est heurté. Dante n'est pas mort tout à fait peut-être.

Quelque part, on peut se demander si l'hyper-libéralisme ne tient pas à une permissivité totale, équilibrée par le fait que tout se paye. Dans cette perspective, qui est aussi un dépassement du contrôle a priori, tout le monde est en droit d'exercer sa liberté tant qu'il n'est pas avéré que cet exercice de la liberté nuit à quelqu'un. En revanche, dès lors qu'une personne se plaint, un contrôle est opéré et des sanctions peuvent pleuvoir sur l'imprudent qui a dépassé les limites. On peut s'interroger sur les limites d'un tel système dès lors que les victimes, même si elles peuvent être indemnisées, n'ont pas la possibilité d'échapper aux velléités des violeurs de leur liberté ou de leur intégrité, ni aux conséquences sociales ou naturelles induites par certaines décisions prises sans que leur avis n'ait été pris en compte. De plus, certains personnages riches et puissants, disposant d'appuis politiques ou de bons avocats semblent pouvoir toujours s'en sortir en décrédibilisant la parole de leurs victimes ou en les payant, ce qui est une manière de faire accepter leur droit de cuissage.

²⁴⁰ On voit souvent des publicités parler de l'efficacité diabolique d'un produit, alors que l'angélisme est moqué, tourné en dérision comme une naïveté enfantine.

Il faut envisager aussi un autre aspect de l'organisation domestique. Au XIX^e siècle, il semble que l'un des signes de l'accession à la richesse soit l'engagement de domestiques²⁴¹, alors que dans les milieux plus modestes, les femmes semblent en quelque sorte condamnées à la servitude domestique. Les deux faits sont liés. Lorsque l'on parle de rationalisation de l'organisation domestique, on peut y voir une perte de poésie, une intrusion de l'industrie dans l'intimité, mais on peut aussi y voir le moyen par lequel les femmes vont pouvoir s'émanciper, et toute une classe sociale y gagner la liberté²⁴². Les métiers en question n'ont pas totalement disparu, on les retrouve encore aujourd'hui dans l'hotellerie, la restauration ainsi que dans ce que l'on appelle *les services à la personne*. La différence réside dans le fait que les employés à ces tâches ne sont plus des *domestiques*, ils ne sont plus attachés comme inférieurs à des maîtres ayant sur eux un pouvoir absolu.

²⁴¹ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, p.219 : “Dans les professions libérales supérieures, les revenus assurent à tous le niveau de vie bourgeois standard (la quasi totalité des notaires, avocats ou médecins emploient des domestiques) ; en revanche, les nouvelles professions libérales, en forte expansion, ont déjà un statut plus incertain. Une minorité de ses membres peut se payer du personnel de maison.”

²⁴² *La mécanisation au pouvoir*, Siegfried Giedion contribution à l'histoire anonyme, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, Paris, 1980, New York, Oxford University Press, 1948, p. 424 : “Dans le domaine de l'industrie, la mécanisation marqua la victoire de la machine sur le travail artisanal. Mais les machines seules ne suffisaient pas. On les intégra donc les unes aux autres, ce qui donna naissance à la chaîne de montage et à l'organisation scientifique du travail. Il en fût de même pour la mécanisation des tâches domestiques. Sur le plan de la mécanisation des tâches complexes, l'Amérique avait laissé loin derrière elle toutes les autres nations. Or, la cuisson des aliments et la tenue d'une maison sont également des tâches complexes. [...] On ne peut comparer point par point la maison et l'usine car il n'existe pas, par exemple, de “production” domestique à proprement parler. Elles se recoupent sur un seul point mais il est capital : elles se doivent toutes deux d'améliorer l'organisation du travail et de réduire le plus possible le gaspillage d'énergie. C'est là le sens de leur évolution tout entière. L'allègement des besognes ménagères passe par la mécanisation de tâches jadis exécutées à la main, comme les opérations de nettoyage : lavage, repassage, vaisselle, balayage et époussetage, auxquelles on doit ajouter le chauffage et la réfrigération automatiques. L'organisation rationnelle de la maison suppose un réexamen minutieux des méthodes ancestrales et leur réagencement selon des principes plus logiques. Tout nous poussait, semblait-il, à situer l'apparition du phénomène aux environs de 1860. Nous ne nous trompons pas. [...]”

L'allègement et la réorganisation des corvées domestiques furent les clefs de la libération de la ménagère et sonnèrent le glas du service domestique. Ce sont des problèmes sociaux qui déclenchèrent la mécanisation des tâches ménagères, plus particulièrement celui du statut de la femme américaine et du personnel de maison. Le mouvement féministe, l'abolitionnisme et le problème de la domesticité procèdent de l'idée qu'une démocratie ne saurait souffrir ni une classe asservie à une autre ni un sexe privilégié.

Les femmes, de leur côté, semblent alors avoir fait partie de la domesticité, employées, en quelque sorte par leur mari ou leurs enfants pour les tâches domestiques et pour permettre à l'homme de satisfaire ses besoins naturels de reproduction et ses pulsions sexuelles. En tant que telles, elles n'avaient effectivement aucune liberté, n'étaient pas réellement rétribuées et n'avaient aucun droit. On peut même se demander à la lecture de certains textes si elles n'étaient pas soumises complètement comme esclaves sexuels et "offertes" aux clients ou amis ou employés du "maître de maison". On dit que c'est la coutume chez les inuits, lorsque vous êtes invité chez quelqu'un, que celui-ci vous fasse "essayer" sa femme. On peut se demander ce que veut dire l'auteur de *l'histoire sociale de la France au XIX^e siècle* lorsqu'il dit que dans les milieux bourgeois, les épouses *ont en charge de lier les éléments qui, sous l'effet de la poursuite exclusive du profit, risquent à tout moment de se dissocier et de ruiner l'entreprise du mari, du père, du frère, du cousin, et par quels moyens elles y parviennent*²⁴³. Cela sans même parler des mariages arrangés, qui étaient aussi et déjà un moyen d'utiliser les femmes comme moyen de pérenniser des relations sociales. On peut alors se demander si Freud n'avait pas cela en tête lorsqu'il disait que les femmes étaient des hommes privés de pénis, soumises ou punies en quelque sorte, ce qui expliquerait un certain féminisme agressif et vengeur. Le fameux "plafond de verre" évoqué par certaines féministes est peut-être lié à cela qu'il faut que les femmes restent mobilisables comme appâts ou comme leurres dans une organisation sociale qui se veut un piège au service de quelques puissants. Il n'y aurait rien à "voir" au-delà de ce plafond artificiel si ce n'est cela, ce système de contrôle et de répartition des femmes comme récompenses et cela ne serait pas si éloigné d'une certaine description faite par Lévi-Strauss du rôle que jouaient les rois africains vis-à-vis de leurs sujets, toute cette organisation de l'échange de femmes et de comptabilité de ces échanges entre différents groupes.

²⁴³ *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle, Seuil, 1991, pp.248-249.

c) éduquer les goûts du public

On peut sans doute affirmer que cette idée procède d'un questionnement élitaire lié à la restauration d'une suprématie aristocratique déchu. Si, avant la Révolution de 1789, la cour était arbitre du bon goût, il n'en est plus de même dans le nouveau monde industriel. La démocratie ne se résume pas au droit de vote. En matière de goût ou d'élégance, tout le monde peut tenter d'imposer son esthétique. Certains, ayant amassé des fortunes peuvent même être tentés d'en faire montre de manière tapageuse. D'autres, bien qu'ayant perdu leur fortune vont peut être tenter de récupérer une partie de leur pouvoir en s'installant arbitres du bon goût. L'idée qu'il faudrait "éduquer le goût du public" présuppose qu'on ait un goût sûr soi-même et que les autres, qu'on se propose d'éduquer, n'en aient pas. Cela aussi dénote une certaine prétention morale et implique que l'esthétique soit la mise en évidence d'une éthique. Et il est peut-être aussi question d'esthétique relationnelle.

Pour en revenir à la Révolution de 1789, on peut affirmer que Louis XVI s'est soucié de savoir ce que voulait le peuple. N'a-t-il pas demandé que soient rédigés les cahiers de doléance, et n'a-t-il pas convoqué la réunion des États Généraux ? On ne peut pas dire que cette attention lui ait été rendue. La réciprocité est une question centrale. Jurgen Habermas, dans *la technique et la science comme idéologie* distingue ainsi le travail et l'activité relationnelle en postulant que le premier est une activité rationnelle par rapport à une fin, alors que le second a pour base l'attente de réciprocité. Nous avons signalé plus haut une absence de réciprocité dans la relation patron-employé, où le patron semble être en droit d'attendre certaine attitude de la part de ses employés alors que ceux-ci ne peuvent que très difficilement faire entendre leur désir d'être considérés plus humainement, sans parler de la difficulté qu'ils auraient s'ils avaient l'intention d'influer sur le comportement moral de leurs employeurs. Dans ce sens, la presse à scandales joue un rôle de contre-poids, mettant en lumière certains errements de la classe dirigeante et obligeant en quelque sorte celle-ci à amender au moins son comportement.

Sur ce point aussi, la Révolution française a été exemplaire. Bien avant 1789, les frasques de la reine avaient suscité l'apparition de nombreux feuillets pour le moins

irrévérencieux²⁴⁴. Faut-il voir dans le régicide une sanction infligée à ce manque de souci pour la fonction religieuse que devrait exercer un souverain ? Quelle est cette fonction religieuse ? S'agit-il de rendre la justice, comme Saint-Louis ?, ou plus humblement d'essayer d'être un modèle de vertu pour inciter le peuple à rester dans le droit chemin ? On ne saurait reprocher pourtant à Louis XVI quelque inconduite. Il doit y avoir autre chose. Deux motifs semblent mêlés pour le mener à la perte, mais on ne peut nier qu'il ne semble n'avoir voulu régner ni sur son peuple, ni sur son épouse, et qu'il ait en partie été tenu pour responsable de l'inconduite de l'une. Mais l'autre question, celle de son rapport au peuple, est plus complexe et il semble que cette faiblesse là, surtout, l'ait perdu, car elle l'aurait fait être haï des autres aristocrates, au premier rang desquels le duc d'Orléans, ceux-ci ne voulant absolument pas perdre leurs privilèges. On ne peut tout à fait être certain que la Révolution n'ait été fomentée par certains aristocrates dont les buts n'étaient pas la libération du peuple du joug de la tyrannie, mais le renforcement de leur position dominante par la mise en scène d'un spectacle destiné à abuser les masses en leur donnant un faux pouvoir.

On voit bien, que ce soit dans l'ouvrage sur l'histoire sociale du XIX^e siècle ou dans celui concernant l'émergence du *Tout-Paris*, que l'aristocratie a conservé une grande partie de son pouvoir²⁴⁵. Tout d'abord, en gardant la mainmise sur une grande partie du foncier, mais aussi par l'influence qu'elle a conservé sur la vie culturelle. Cependant, la gestion des affaires de l'État, qui était vue comme une corvée a été

²⁴⁴ Sur ce point, l'ouvrage de Stefan Zweig, simplement intitulé *Marie-Antoinette* apporte des éclaircissements. L'auteur y dépeint une jeune reine un peu frivole, qui aime par-dessus tout les menus plaisirs, les bijoux, les vêtements et se laisse encanailler. Sans aller, peut-être jusqu'à tromper ouvertement son époux, elle aurait, sous couvert d'anonymat, portant le masque, fréquenté les nuits parisiennes et pour le moins flirté avec les limites de l'indécence. Par ailleurs, l'auteur nous fait part des craintes de l'impératrice d'Autriche, sa mère, face à la légèreté d'une fille que toute conversation sérieuse ennuyait et qui ne voulait pas même ouvrir un livre. Peut-être était-elle trop en avance sur son temps et préfigurait-elle d'une certaine manière la femme fatale actuelle, sûre d'elle-même et féminine à l'excès, donnant le la en matière de mode et se mettant en scène de façon à donner de la publicité aux créateurs, tout en se faisant un devoir de ne pas tout à fait franchir les limites de l'immoralité.

²⁴⁵ Il ne faut pas croire naïvement que ce souci d'éduquer soit une volonté de la classe dirigeante, comme l'explique Christophe Charle dans *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Seuil, 1991, p.24 : "Il faut attendre la loi Guizot de 1833 pour que l'État réponde à une demande sociale qui se manifeste par une hausse malgré tout du taux d'alphabétisation. La monarchie de Juillet rompt ainsi avec la frilosité des notables légitimistes qui craignent que la diffusion des Lumières ne leur fasse perdre leur ascendant sur les populations des régions restées à l'écart"

cedée à un corps administratif dont le recrutement se fait désormais (dans l'idéal) sur la base de compétences ou de qualités acquises, et non plus par la transmission héréditaire de charges. Cela suppose aussi une extension de la scolarisation et, idéalement, la fin des pratiques clientélistes²⁴⁶.

Mais peut-être l'apparition de cette idée qu'il faudrait *éduquer les goûts du public* n'est-elle pas seulement liée à la peur ou à la crispation face aux *barbares* régicides. Peut-être aussi cette idée provient-elle simplement de l'esprit d'esthètes sincèrement choqués par l'étalage tapageur que font certains de leur richesse fraîchement acquise. Cela sans pour autant induire que cette richesse aurait été mal acquise. Peut-être aussi, comme l'évoque Siegfried Giedion, cela est-il dû à l'apparition de nouveaux modes de production qui permettent la fabrication à moindre coût et la grande diffusion d'objets peu onéreux²⁴⁷. Ces conditions permettant à des populations jusqu'alors exclues de la consommation d'accumuler jusqu'à saturation des objets sans aucun souci de cohérence esthétique. Peut-être alors apparaît l'idée que l'élégance peut être fille de la sobriété, le résultat d'un certain équilibre et la

²⁴⁶ Ce qui est loin d'être acquis, comme nous le rappellent de récents scandales. Les idéaux démocratiques ayant dès le départ été faussés, comme le rappelle Christophe Charle dans *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Seuil, 1991, pp. 43-44 : *“les postes de fonctionnaires, distribués de façon discrétionnaire en fonction des protections politiques, représentent en retour une monnaie d'échange entre factions et un moyen de pression sur les électeurs. L'appropriation de l'État central d'où dérivent tous les autres pouvoirs est donc l'enjeu de luttes sans compromis puisqu'il est fait un usage partisan du pouvoir d'État. Ce jeu biaisé entre les diverses tendances qui se partagent les notables apparaît lors des épurations qui suivent les changements de régime ou de majorité importants, à travers les principes de choix des candidats aux élections ou encore dans la cooptation des postes administratifs les plus élevés. Le patronage, les recommandations, les protections faussent ainsi pour des postes non politiques le principe, affirmé par la Déclaration des droits de l'homme, du mérite et de la compétence.”*

²⁴⁷ *La mécanisation au pouvoir*, Siegfried Giedion op.cité, pp. 298-299 : *“La demande croissante d'ornements conduisit à surcharger les intérieurs d'objets de toutes sortes. Moins la fabrication était coûteuse, plus ils proliféraient.[...] L'homme semble désormais avoir perdu le goût d'un cadre de vie reposant et de la beauté de l'espace. Ceci est vrai de toutes les classes de la société. [...] Jusque-là, il était tout simplement impensable de surcharger une pièce, ne serait-ce que pour des raisons économiques. On peut se demander comment on en est arrivé à un tel manque de retenue, et ce qui y a conduit. La mécanisation est-elle la seule responsable ? [...] On comprend fort bien l'impulsion initiale. Les hommes nés dans les premières décennies du dix-neuvième siècle grandirent avec la conviction inébranlable que tous les objets incarnaient la noblesse du travail et ne pouvaient s'acquérir qu'au prix de longs efforts. Or voilà que les machines réduisaient à presque rien le prix [...] de presque tous les produits utilisés en art et en décoration. Les vases, statuettes et tapis industriels ne ressemblaient-ils pas à des objets faits à la main ? N'étaient-ils pas, à leur manière, aussi miraculeux que les chemins de fer qui commençaient alors à sillonner le pays tout entier ?*

notion de préciosité évolue-t-elle aussi, de manière à échapper au ridicule et à la surcharge. Nous retrouvons ces idées à la base de la fondation du mouvement fonctionnaliste, comme le démontre Giedion, comme l'énonce aussi Loos, comme l'affirme aussi Loewy. C'est peut-être là aussi l'origine du design comme style dépouillé, qui traduit cette recherche d'une pureté de la forme et d'une certaine idée du luxe qui repose plus sur la qualité des matériaux, la facilité et le confort d'utilisation. Mais peut-être aussi ce mouvement est-il l'illustration d'une autre volonté, plus profonde, de sortir de l'imitation des moeurs d'Ancien Régime et de son appareil empesé pour parvenir à plus de clarté et amener le public, les gens à prêter attention à d'autres choses que des détails décoratifs insignifiants.

C) Le design comme ornementation ou le point de vue de l'architecture

Il est encore une acception du terme design que nous n'avons pas mentionné. En anglais, *design* peut signifier ornement, ou style d'ornement, le plus souvent accolé à autre adjectif indiquant la provenance. Par exemple on peut dire *victorian design chair*, pour parler d'une chaise de style victorien, comme on peut dire *indian design* pour rassembler en un livre différents ornements que l'on peut trouver sur tous types d'objets fabriqués en Inde. Sans parler du fait que cela a sans doute alimenté la confusion qui fait dire à certains auteurs que le mot *design* sans autre précision se rapporte à un style qui en est l'absence, cela peut aussi nous amener à concevoir un point de vue duquel l'ensemble du design ne serait qu'un ornement ; et ce ne peut être qu'un point de vue d'architecte.

Pour l'architecte, idéalement, l'essentiel est que tout le monde puisse avoir un toit, un endroit où s'abriter ; le mobilier et tous les accessoires sont l'ornement, la panoplie qui vont permettre à chacun de personnaliser sa "boîte". Tout le design est alors ridiculisé comme simple art de personnaliser son "chez soi", ce qui pour l'architecte n'a pas vraiment de sens, n'est qu'accessoire ou mode passagère. Le fait que le bauhaus ait été surtout mené par des architectes explique aussi bien des choses, notamment l'absence de cours sur ou de design. Pour l'architecte, il y a ceux qui font des meubles, ceux qui dessinent des modèles de papier peint, ceux qui font des vêtements, des vases, des tableaux, des lettrages publicitaires, mais il est vain ou dangereux de rassembler toutes ces pratiques sous une même étiquette. Ce n'est que récemment que le design a commencé d'être dénoncé pour sa potentialité de domination d'une totalité de l'expérience. Il est possible que les architectes aient eu peur de la concurrence des designers dans l'optique de la prise de pouvoir et du jugement. Il est possible aussi que le texte d'Adolf Loos ait pour but de défendre le design, ou du moins de lui donner une place en disant que l'ornement n'est pas le rôle de l'architecte, qui doit, lui, se centrer sur les structures. Le designer dessine et conçoit des objets sans ornement, qui sont l'ornement des structures de l'architecte, reste à l'usager la possibilité d'orner ses objets ou ses murs avec de la peinture ou

en taillant en bas-relief dans la matière. À moins qu'il ne préfère laisser cela à quelque artiste qui voudrait faire de la décoration²⁴⁸.

Mais il reste possible de lire autrement cette méfiance de Loos envers l'ornement. Il n'attaque pas explicitement, sans doute pour ne pas heurter frontalement ses collègues, mais on peut sentir dans l'ensemble de ses textes une volonté d'honnêteté. Il semble vouloir s'attaquer en même temps à la forme même de l'immeuble de rapport et à une logique commerciale qui considère l'ornement comme un artifice illusionnant. L'ornement cautionnant ou cachant le crime que légitiment par principe les constructeurs d'immeubles de rapport : ils dépossèdent les futurs occupants d'une partie de leur liberté en échange de fausses promesses et réduisent la conscience esthétique à un soin superficiel de faire joli. L'immeuble de rapport, par essence à pour but de produire un profit financier et se trouve en quelque sorte basé sur des fondations mensongères. À l'inverse, et par divers moyens, Loos semble vouloir militer pour une autre forme de modernité architecturale, basée sur un dépouillement formel mettant en valeur préciosité des matériaux et soin de la conception. Aussi, lorsqu'il évoque l'ancienne forme – *primitive*, pourrait-on dire – de l'architecture en milieu rural : on construisait une maison pour un couple qui s'installait, tout le village s'y mettait et la chose était faite sans souci d'esthétique ou d'intégration dans le paysage, naturellement. Le fonctionnalisme étant le moyen peut-être de revenir à ce fondamentalisme. Loin, bien loin de la volonté d'acquérir la gloire en construisant des oeuvres architecturales impressionnantes ; selon lui, les seuls monuments pour lesquels ils soit permis à l'architecte de faire preuve d'art sont les stèles.

De même énonce-t-il des principes pour le design qui reflètent cette vision d'architecte. Il donne l'exemple des chaussures, disant qu'il aimerait et serait prêt à payer plus pour avoir des chaussures faites de manière sobre et de matières nobles, mais il sait qu'ainsi il risque de facher le cordonnier qui se sentira frustré de ne pas

²⁴⁸ L'expérience menée par l'architecte viennois Hundertwasser est intéressante aussi à ce titre : dans certains des HLM dont il a mené la construction, les occupants doivent pouvoir personnaliser y compris leur lien à l'extérieur et décorer à leur goût la partie de la façade qu'ils peuvent atteindre avec le bras par la fenêtre. (source : Wieland Schmied, *Hundertwasser 1928-2000 Personality, life, work*, Taschen, 2005.) Pour ceux qui ne connaîtraient pas cet architecte et aquarelliste, il est intéressant de mentionner aussi sa prescience en matière de conception écologique des habitations, son insistance à vouloir construire sans angle droit et son amitié avec Gaudi.

lui rajouter des ornements, lui donnant de son temps pour cet argent. Peut-être aussi est-il si féroce envers l'ornement parce qu'il considère que les parvenus qui se font construire des palais sur la Ringstrasse sont sinon des bandits ou des voleurs, pour le moins des usurpateurs puisqu'ils s'attribuent les signes de la noblesse sans y avoir été invités. D'une certaine manière aussi, peut-être veut-il dire qu'un beau cendrier en cristal ou tout autre bel objet utilitaire fait de noble matière et avec soin mais dans des formes simples révèle en quelque sorte une forme de noblesse relativement aux choix qu'offre le monde industriel. En choisissant un objet qui a été produit avec soin, mais de façon simple, on épargne beaucoup de peine au réalisateur(s), tout en leur garantissant une bonne rétribution. À l'inverse peut-être de certains esclavagistes qui se font construire des palais de stuc et surchargent d'ornements singeant l'antique ou autre qui nécessitent des quantités importantes de travail pénible et mal payé.

Peut-être peut-on affirmer, à la lecture de tous ces faits que l'architecture industrielle débute avec la révolution française, non seulement car on veut construire des palais qui reflètent le pouvoir du peuple, ou de l'état démocratique, mais aussi parce que l'on conçoit dès lors pour une masse d'utilisateurs anonymes, pas seulement parce que l'on commence à utiliser des poutres métalliques et éléments décoratifs produits en série, industriellement, pour donner l'illusion d'une respectabilité de la vieille pierre sculptée, mais aussi parce que tout l'ensemble du Paris haussmannien (ou devrait-on dire *impérial* ?) est conçu selon des normes et des codes très stricts. On pourrait alors affirmer que le design soit un enfant de l'architecture, un souci d'architectes, et la création du bauhaus en serait l'emblème.

1) retour au bauhaus

Si dans la première sous-partie consacrée au bauhaus, nous avons étudié cette institution comme l'un des lieux de naissance du design, et surtout comme l'un des lieux où s'est exprimée la contradiction entre art et industrie, nous allons ici tenter d'éclaircir les rapports de l'architecture avec le design. Cela n'a sans doute aucun lien, mais puisque nous parlions plus haut d'Adolf Loos, il me semble intéressant de noter que celui-ci évoque souvent l'idée de "parure féminine" pour dire que l'ornement a quelque lien avec cette autre notion. Au bauhaus, une chose m'a frappé, en lisant les textes, c'est cette insistance sur le fait qu'il ne faut absolument pas que les femmes aient accès au cours d'architecture, et qu'on les ait cantonnées au textile, à la poterie, au papier peint²⁴⁹. Peut-être tout cela n'est qu'une coïncidence sans signification. Peut-être est-ce une manière très étrange de dire que les femmes doivent rester dans ce qui est délicat, non pas aller sur le chantier, dans la poussière et les gravats. Peut-être est-ce ainsi une manière de les préserver, de les parer de la grossièreté dont font preuve, parfois, les ouvriers du bâtiment (ce qui n'est peut-être qu'une légende) ou peut-être est-ce une manière de maintenir une forme de sexisme qui veut que les femmes soient ignorantes de certaines choses. Peut-être encore est-ce une manière, pour les architectes, de pouvoir continuer d'utiliser les femmes comme appâts, ce qui nécessite qu'elles soient ignorantes²⁵⁰.

²⁴⁹ *Le Bauhaus 1919-1933 – réforme et avant-garde*, Magdalena Droste, taschen, 2006, p. 28 : "Globalement, le rôle des femmes au sein du bauhaus ne connut pas d'évolution. Il dominait un modèle des genres qui voyait en la femme un "être naturel" et en l'homme un "être culturel". Les enfants et le travail ménager étaient des tâches naturellement féminines ; dans le domaine de l'art, le tissage et à la rigueur l'architecture intérieure étaient dévolus à la femme."

²⁵⁰ *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933*, Magdalena Droste, taschen, 1994, p.40 : "Dans son premier devis pour le bauhaus, Gropius avait compté sur "50 dames" et "100 messieurs", mais il y eut en vérité autant de femmes que d'hommes, car la nouvelle constitution de weimar accordait aux femmes une liberté d'apprendre illimitée. Les académies ne pouvaient plus leur refuser l'entrée, comme cela avait été le cas avant la guerre – beaucoup de femmes profitèrent des nouvelles chances qui leur étaient offertes. [...] Les femmes ne devaient absolument pas être autorisées à suivre les cours d'architecture. Pour l'époque weimarienne du bauhaus, il reste à retenir en tout que l'accès était rendu plus difficile aux femmes par principe et que, quand elles avaient franchi les premiers obstacles, elles étaient repoussées dans l'atelier de tissage. Beaucoup de ce que les femmes produisaient artistiquement à l'époque était taxé par les hommes de "féminin" ou d'"arts décoratifs". Les

L'architecte, pour vendre des maisons, doit trouver des couples qui ont de l'argent, qui veulent fonder une famille. Dans ce dessein, il pourrait vouloir utiliser les femmes comme force contraignante, afin de piéger de jeunes hommes. Ce n'est pas une invention du bauhaus, mais ce qui est paradoxal, c'est que les jeunes gens y étaient incités à une sexualité plutôt libre, un peu comme ce qui se passera en France pendant et après mai 68. L'égalité entre les hommes et les femmes n'y était pas de mise²⁵¹. Les femmes commençaient seulement à gagner un peu de droits civiques et peut-être voulait-on aussi les maintenir tout de même éloignées du pouvoir politique, même si l'on admettait, du bout des lèvres, qu'elles puissent donner un avis. Il suffit de lire Hannah Arendt²⁵² pour voir quelle a toujours été la place laissée aux femmes : dans le fond de la cave avec les esclaves, loin de toute vie publique, comme quelque chose qu'il faut cacher ; comme s'il fallait nier, peut-être pour maintenir une prétention à la supériorité morale, la sexualité et la vie instinctive et naturelle ; comme si elles ne pouvaient être tolérées que rabaisées au rang d'objet utilitaire : photocopieuse organique ou appât.

Toute l'histoire de la philosophie est marquée de ce sceau : il faut pour dominer les hommes s'affranchir des besoins naturels. Le bauhaus est peut-être issu d'une volonté de former des surhommes, qui soient aptes à dominer, et non des esthètes qui rendent plus belle la réalité. Les architectes utiliseraient les femmes comme ornement, incitant les autres au crime et c'est ainsi qu'ils les enfermeraient pour les faire payer. Les femmes subissent et se taisent, réduites à n'être que des objets décoratifs ou des sortes de poupées que l'architecte vient reprendre après usage. Ensuite, l'homme n'a plus que deux solutions : galérer toute sa vie pour payer cette faute originelle ou quitter la civilisation et ses confort. Les architectes, de haut, gèrent tout ce petit monde et se moquent cyniquement de nos peines et de nos tracassas que, selon eux, nous avons bien voulu. Jeu de dupe total, puisque c'est la publicité qui nous propose toujours d'y aller, les médias qui nous montrent des

hommes craignaient une tendance trop fortement dirigée vers les arts décoratifs et voyaient le but du bauhaus, l'architecture, en danger.

²⁵¹ Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, p.356 : “Si le bauhaus avait ouvertement révélé sa politique discriminatoire à l'égard des femmes, une discussion franche sur la prise de position du conseil des maîtres aurait peut-être permis de crever l'abcès. Mais au lieu de cela les femmes vécurent toutes leur parcours à l'école comme une affaire individuelle, puisque la politique officielle de l'établissement et une subtile dissimulation masquaient la discrimination dont elles faisaient l'objet.”

²⁵² Et notamment *conditions de l'homme moderne*, qui dépeint la vie du citoyen romain.

femmes dénudées en nous disant qu'elles aiment ça, alors que par ailleurs, on continue de stigmatiser les hommes qui aiment les femmes. Le malentendu est complexe et profond, détruisant au moins le mythe de *big brother* qui serait une sorte de conscience cohérente manipulant et orientant les medias. Ceux-ci ne sont pas unis et n'obéissent pas à un ordre moral, ils ne sont peut-être que le reflet d'une société qui promeut tout et son contraire, du moment que ça se vend.

Partant de là, le designer ou l'apprenti-artiste n'a pas vraiment grand choix : collaborer et se taire ou crever de faim. La liberté dont nous a tant parlé n'est que l'ultime leurre²⁵³, et ce n'est pas le design qui veut que les objets soient des pièges ou des leurres, mais un certain pouvoir qui l'utilise comme un écran supplémentaire pour faire croire que le monde a changé. Les femmes dans tout ça sont-elles activement complices ? Il est permis d'en douter, mais il n'est pas certain qu'elles souhaitent autre chose, à part peut-être se venger sur tout homme qui essaierait de les aider à vivre autrement et leur donnerait un peu de liberté et de pouvoir. Il n'est pas certain qu'une autre forme d'organisation sociale soit possible, mais ce texte est écrit en espérant définir ce que pourrait être un monde meilleur, un monde où, pour commencer, tout ne serait pas miné, piégé, mensonger.

Si nous voulons reparler du bauhaus, il nous faut bien préciser un peu les oppositions idéologiques qui servirent en quelque sorte de fonds de dialogue aux professeurs de cette école. Il faut peut-être un peu mieux présenter la situation allemande préalable. Ne serait-ce que pour dépasser le cliché, encore répandu en France, que les Allemands auraient su faire preuve d'une certaine supériorité technique, mais sous-entendant un manque de raffinement, celui-ci sous-tendu par un déficit culturel. Bien sûr, le Louvre comme musée public servit de modèle à l'île des Musées de Berlin²⁵⁴. Cela ne signifie pas que ce groupe de musées ait été édifié

²⁵³ Comme le dit aussi Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, où il évoque le moment où, devant le juge, et pour la lui confisquer, on considère que le prévenu était libre au moment des faits.

²⁵⁴ *L'art sans frontières – les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Thomas W. Gaehtgens, librairie générale française, 1999, p.10 : “L’histoire des musées de Berlin au début du XIX^e siècle n’est guère pensable sans l’exemple stimulant du Musée Central de Paris et surtout du Musée Napoléon de Vivant Denon, admiré dans toute l’Europe, où l’accrochage obéissait à un principe à la fois pédagogique et scientifique. En construisant sur l’île des Musées l’Altes Museum, le Neues Museum et surtout la Nationalgalerie, la Prusse et l’Empire Allemand s’engagèrent dans une politique culturelle propre, au service de la représentation de leur grandeur” puis, plus loin, p. 15 : “En 1829, Frédéric Guillaume II chargea Wilhelm

à l'imitation de celui du Louvre. Un long débat s'ensuivit entre partisans de différentes visions de l'histoire de l'art, de différentes intuitions de ce qu'il fallait mettre en valeur selon différentes visées pédagogiques ou esthétiques, cela avant que ne soient fixés les plans et mise en oeuvre la construction. Rappelons qu'il n'en fut pas de même pour le Louvre, une partie des bâtiments étant l'ancien palais, une partie des collections provenant des saisies opérées par les révolutionnaires sur les biens de l'aristocratie, une autre étant le fruit des campagnes napoléoniennes ; l'organisation des collections se fit de manière plus désordonnée sans doute, ce qui n'exclut pas non plus débats et réflexions théoriques²⁵⁵.

Une autre différence dans le climat de la sphère de l'art entre la France et l'Allemagne réside aussi peut-être dans un intérêt plus grand de la part de mécènes privés que du fait de l'État. Certains membres des institutions muséales n'hésitant pas même à jouer le rôle de conseillers auprès de mécènes "débutants", allant jusqu'à les inciter à céder ensuite leurs oeuvres au musée²⁵⁶. En France, si l'on se réfère à l'ouvrage d'André Chastel déjà cité, il semblerait que l'État, et cela dès les lendemains de la Révolution, ait été actif dans l'orientation et le développement de l'activité artistique. C'est ce qui fait parler à André Chastel d'un *temps de l'éloquence*, les artistes étant en quelque sorte sommés de représenter les idéaux révolutionnaires, et d'être éloquents de manière à orienter les énergies du peuple. La référence aux modèles héroïques antiques est omniprésente, les colonnes symbolisant l'ordre rationnel, tandis que se montre la puissance du peuple uni par

von Humboldt de diriger la commission qui devait s'occuper de l'installation du Musée Royal, prévu en face du château de Berlin. Pour le bâtiment lui-même, Karl Friedrich Schinkel avait, depuis longtemps déjà, dessiné des plans très détaillés, que le roi avait approuvés. La première pierre avait été posée quelques années auparavant, en 1825. L'année suivante, l'architecte s'était rendu en Angleterre et en France, et avait puisé dans les deux capitales, Londres et Paris, des idées pour l'aménagement intérieur du musée".

²⁵⁵ Sur ce point, un ouvrage est éloquent : *L'art français – le temps de l'éloquence – 1775-1825*, André Chastel, Flammarion, 2000

²⁵⁶ *L'art sans frontières – les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Thomas W. Gaehtgens, librairie générale française, 1999, p. 109 : "Collectionner, c'est acquérir une culture que l'on ne possède pas soi-même. Cela était particulièrement vrai à l'époque de l'Empire allemand. Une activité intense dans ce sens ne commença que vers la fin des années 1870, puis avec beaucoup d'élan, dans les années 1880. Wilhelm von Bode y prit une part active, notamment par les conseils qu'il prodiguait aux collectionneurs. Le marché de l'art international se tournait de plus en plus vers Berlin, des marchands venaient présenter à Berlin des tableaux importants. Les collections s'enrichissaient de ces oeuvres, par l'entremise de Bode, qui souvent nourrissait l'espoir qu'elles reviendraient plus tard aux musées par donation."

ses nouveaux idéaux. Il semblerait que les industriels allemands n'aient pas eu une telle prétention à faire que les artistes représentent le triomphe de leurs valeurs²⁵⁷. Au contraire, il semblerait même que *La plupart des collectionneurs d'art ancien rejetaient [...] les courants modernes du réalisme, de l'impressionisme et de l'expressionisme. Dans certains cas, il peut même être attesté que ce fut justement par dépit et par incompréhension face à l'art contemporain qu'ils furent amenés à s'intéresser à l'art ancien*²⁵⁸. Faut-il voir ici une des sources de ce mouvement qui dénonce le kitsch comme étant aussi une forme d'accumulation désordonnée, sans cohésion d'objets qui sont tous sensés incarner ou symboliser quelque chose, mais sans que l'on parvienne à dégager une quelconque signification de ce qui paraît être un amas ? Nous avons cité déjà, plus haut, le texte de Siegfried Giedion, qui disait que l'industrie avait permis l'accumulation, même par les foyers modestes d'une foule d'objets *décoratifs* dont l'entassement désordonné finissait par étouffer l'espace au lieu de le rendre lisible comme représentation d'une esthétique que l'on veut partager avec ceux que l'on y invite. On voit que c'est un phénomène presque similaire, mais légèrement décalé vers le haut qui peut s'observer dans les demeures des magnats de l'industrie ou de la finance. La contrainte symbolique est légèrement, superficiellement, différente, il s'agit ici de s'inventer une légitimité historique non généalogique en accumulant des objets d'art ancien qui symbolisent ce lien au passé, non plus d'énoncer une aisance matérielle par l'étalage d'une profusion d'objets que l'on rend précieux, notamment en les mettant en valeur sur de petites étagères. Mais là encore, le principe semble être plutôt l'étalage désordonné

²⁵⁷ *L'art sans frontières – les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Thomas W. Gaehtgens, librairie générale française, 1999, pp. 116-117 : *Il est indéniable que les collectionneurs trouvaient aux oeuvres acquises un plaisir grandissant à mesure qu'ils gagnaient en expérience et en connaissances. La passion, toutefois, n'était que très rarement le véritable motif de départ. Il s'agissait plutôt pour eux de se créer le cadre représentatif qu'ils jugeaient approprié à leur position sociale. Les collectionneurs de l'Empire allemand n'étaient pas issus de la noblesse, ni même des bonnes familles de vieille souche berlinoise et prussienne. Ils faisaient partie de ces entrepreneurs qui avaient réussi en affaires et qui donnèrent, en allemand, leur nom à l'époque, la "Gründerzeit". Le seul succès économique [...] ne suffisait cependant pas à conférer le rang social voulu. Une collection d'art pouvait, en revanche, produire l'effet d'un anoblissement, que l'histoire et l'origine n'avaient pu offrir. Les plus grands collectionneurs d'art de l'Empire allemand s'entourèrent de trésors dignes de princes et se substituèrent ainsi aux commanditaires princiers des époques antérieures."*

²⁵⁸ *L'art sans frontières – les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Thomas W. Gaehtgens, librairie générale française, 1999, p. 113.

que la volonté de donner à voir une esthétique cohérente qui refléterait une certaine orientation philosophique.

a) différents points de vue sur le rôle social de l'artiste

L'art est inutile ! Rentrez chez vous ! (Ben.)

L'insistance de Gropius sur la référence aux idéaux des bâtisseurs de cathédrales peut sembler un plaidoyer pour la restauration du rôle spirituel de l'artiste. Si celui-ci est supposé donner une cohérence aux objets de l'époque, il faut non seulement qu'il soit en relation avec les artisans de tous corps de métiers, mais aussi qu'il soit capable de traduire les valeurs morales de la société dans laquelle il vit. Doit-il alors ramener à la conscience des fragments du corps à demi-enfoui de la culture ou rechercher dans les événements une cohérence qui lui permette de déterminer un style propre à cette époque, les époques se succédant à un rythme de plus en plus soutenu l'artiste ne peut plus être qu'un lanceur de tendances et tenter de poursuivre parallèlement un travail de densification culturelle qu'il va laisser infuser dans ses créations sans chercher à faire sens. D'autres visions de l'art peuvent conduire à envisager l'artiste comme intervenant extérieur qui chercherait à défendre des valeurs religieuses qui ne soient pas nécessairement économiques ou sociales.

Il semble qu'une des particularités de l'école du bauhaus ; l'une des sources, peut-être, du dynamisme de cette école et de la pertinence qu'on accorde encore à ce phénomène après plus d'un demi-siècle ; tient au fait que les professeurs y ont développé différentes visions de ce que pouvait être cet artiste nouveau, prêt à oeuvrer de concert avec l'industrie. On ne peut nier que c'est Walter Gropius qui soit à l'origine de l'existence de l'École²⁵⁹. C'est d'abord lui qui en a une vision, un concept, et qui trouve des partenariats industriels et étatiques pour la faire exister. Comme nous l'avons vu, ce n'est ni la première académie artistique, ni, loin s'en faut, la première école d'"art appliqué". L'originalité du projet de Gropius, c'est plus de

²⁵⁹ *Anthologie bauhaus*, Jacques Aron, Didier Devillez éditeur, 1995, pp.47-50, texte de Gropius datant de 1916 : *"L'artiste à le pouvoir d'insufler une âme au produit mort de la machine ; sa force créatrice demeure en lui comme un ferment de vie. Sa collaboration n'est pas un luxe, pas un aimable supplément ; elle doit absolument pouvoir s'intégrer au mode de production industrielle moderne.[...] Il ne suffit pas d'embaucher des dessinateurs de modèles qui, sept à huit heures par jour pour un modeste salaire mensuel, isolément et généralement sans formation suffisante, produiraient "de l'art", de multiplier ensuite à des milliers d'exemplaires leurs projets plus ou moins dépourvus d'esprit, et de les répandre de par le monde. Ce n'est pas aussi facilement qu'on atteint la maturité artistique."*

vouloir lier une haute exigence artistique et une utilité industrielle, économique, fonctionnelle²⁶⁰. Il est aussi précurseur d'une certaine manière dans le sens où il tente pour sa part de tisser un réseau de relations avec d'éventuels commanditaires qui pourraient donner du travail à des étudiants artistes. L'idée de rassembler en cette école des spécialistes techniques, des maîtres-artisans pourrait-on dire, et des artistes qui sont à la pointe de l'avant-garde est originale²⁶¹.

Mais nous voyons, de par les quelques extraits de textes ici présentés en notes de bas de page, que l'originalité du projet de Gropius ne consiste pas seulement en une forme de snobisme qui voudrait s'attacher les meilleurs artistes et en faire en quelque sorte les bijoux d'une plaquette publicitaire destinée à séduire les riches bourgeois qui ainsi ne rechigneraient pas à confier leur progéniture et éventuellement à payer un prix élevé pour cela. Il ne s'agit pas non plus, comme dans une perspective d'Ancien Régime, de s'enorgueillir comme le firent les princes,

²⁶⁰ *Anthologie bauhaus*, Jacques Aron, Didier Devillez éditeur, 1995, pp.55-61, texte de Gropius datant de 1919 : “Car “l’art n’est pas un métier”. Il n’y a pas de différence essentielle entre l’artiste et l’artisan. L’artiste est une amplification de l’artisan. Dans de rares illuminations qui ne relèvent pas de sa volonté, la grâce céleste élève jusqu’à l’art l’oeuvre sortie de ses mains ; mais la qualité artisanale reste une base indispensable pour tout artiste. C’est en elle que la création prend sa source [...] L’exposition d’art est un avorton de la misère artistique de l’Europe. Comme l’art s’est éloigné de la vie des pays civilisés de l’Europe, il dut se réfugier dans des vitrines grotesques où il se prostitue. L’oeuvre d’art n’a plus aujourd’hui sa place assurée et sanctifiée au coeur du peuple, elle a été bannie et sert de denrée de luxe dans le salon du riche bourgeois. L’exposition d’art est son entrepôt et sa bourse des valeurs. Le peuple s’en va, les mains vides, et ne sait rien aujourd’hui de l’art vivant. [...] L’artiste est peut-être appelé à faire davantage de sa vie une oeuvre, plutôt que d’en créer une, et, par son humanité renouvelée et sa nouvelle forme de vie, à jeter les bases spirituelles dont l’art à venir aura besoin.”

²⁶¹ *Anthologie bauhaus*, Jacques Aron, Didier Devillez éditeur, 1995, pp.23-24 : “Il convient de relativiser l’ampleur des conflits internes de l’école au cours de son histoire. Dans l’ensemble, ils sont souvent moins violents que ceux qui traversèrent tous les courants de l’avant-garde, à l’intérieur desquels les schismes, les excommunications et les anathèmes étaient monnaie courante. Aussi prosaïque que cela semble à certains critiques, il ne faudrait pas négliger, parmi les raisons qui poussèrent maints artistes à suivre Gropius dans l’aventure un peu folle du bauhaus, les mauvaises conditions économiques de l’Allemagne d’après-guerre et la sécurité d’un revenu assuré dans ces années difficiles. Mais on a toutes les raisons de penser que, la situation s’améliorant, l’enseignement soit apparu à ces peintres comme un sacrifice, surtout s’il leur était interdit de familiariser des étudiants à leur propre discipline, souvent mal comprise. Les maisons dotées de vastes ateliers, que le bauhaus mettra à Dessau à la disposition de ces peintres – un luxe inestimable à cette époque – ne sont-elles pas le prix qu’il a fallu payer pour les retenir, après leurs velléités réitérées de partir ? Ces peintres se sont en effet sentis très tôt dans une situation inconfortable, malgré les qualités qu’ils reconnaissaient au bauhaus et les avantages qu’ils pouvaient y trouver.”

d'avoir su s'attacher ces divas malgré leur réputation d'inaccessibilité²⁶². On peut déceler dans ces quelques textes, un respect beaucoup plus profond pour le travail véritable des artistes, celui en quelques sorte d'être les acteurs d'une recherche fondamentale sur les nouvelles formes de vie, y compris de vie en collectivité. L'organisation de la vie en collectivité est vue par Gropius comme une sorte de construction à laquelle doivent participer les artistes, en y insufflant non pas un sentiment superficiel de beauté, mais en se mettant en scène, en mettant en danger éventuellement leur vie même, car ce n'est qu'ainsi qu'ils peuvent changer le monde, et inciter leurs frères, leurs concitoyens à se changer aussi ou à regarder le monde d'un oeil neuf. En cela il est précurseur, même si on peut aussi dire que les grands artistes dont le nom a été retenu par l'histoire ont toujours été ceux qui ont réussi à faire cela, car ceci n'a été révélé peut-être que par les oeuvres d'Andy Warhol, Marcel Duchamp, Picasso ou Dali pour qui, définitivement, l'art de la mise en scène devient plus important que les oeuvres. Quelque part, il préfigure ou prédit ou pressent ce que seront les artistes de l'*entertainment society*, alors qu'on n'est qu'à la veille de la fin d'un monde où les artistes doivent apporter une caution morale à des dirigeants qui voudraient que le pouvoir ne repose pas que sur la force. Dans le nouvel ordre des choses tel qu'il émerge à partir de 1945, le pouvoir ne peut plus être centralisé, les idéologies ne peuvent plus s'imposer, tout devient éphémère et la difficulté change de nature, il ne s'agit plus de contrôler mais de se maintenir à flot dans un monde chaotique et ouvert, dans un monde où les stimulations sont omniprésentes, dans un monde où l'idée même de morale est dissoute.

Nous avons évoqué plus haut les machines de Cyrano, qui ne fonctionnent jamais comme on pourrait le vouloir ou le croire, comme des pièges paradoxaux destinées à faire que l'homme ait finalement envie de s'altérer lui-même. Nous avons évoqué les machines de Léonard, qui avaient aussi bien fonction récréative (les automates tels que le lion pour le Roi de France qui s'ouvrait brusquement après avoir grondé et faisait jaillir de son ventre des fleurs de lys) que fonction méditative (amener le spectateur à changer ses conceptions). Nous avons aussi évoqué cette notion de *la*

²⁶² Il est intéressant à juste titre de constater que c'est selon Pierre Musso, dans l'ouvrage sur le Saint-Simonisme, un des pièges dans lesquels les artistes, mais aussi les scientifiques peuvent tomber et qui les rend stériles, que de se faire enfermer dans une académie et d'abandonner en quelque sorte leur quête pour acquérir un certain confort et devenir ainsi les bijoux passifs et immobiles de la couronne du prince.

machine du tableau qui est en quelque sorte son ressort ou son mécanisme agissant sur les conceptions du spectateur comme elle représente aussi ce moment où le créateur rassemble ses idées, ses contradictions, différentes visions ou questionnements en une organisation spatiale qui rende visible et questionnable un certain état *des choses*. Pour Gropius, il est encore une autre conception de la machine dans l'esprit des artistes qui *cherchent à créer ce que j'oserais nommer des machines "sans fonction"*²⁶³.

²⁶³ *Anthologie bauhaus*, Jacques Aron, Didier Devillez éditeur, 1995, pp.99-101, à propos des divergences d'opinion au bauhaus, 1922 : "L'artiste libre qui tâtonne à la recherche de la machine "non fonctionnelle" possède déjà une boussole orientée vers le futur. Il n'est pas l'adversaire de la machine – il ne veut qu'exorciser ses démons."

b) que peut être un art social de masse ?

On ne peut échapper à ce questionnement un peu hirsute pour tenter de résumer le style de l'époque. Celle-ci est inséparable de la définition d'une utopie ou d'une loi morale qui garantirait le maintien de relations avantageuses pour tous. Inséparable aussi de cette question évoquée auparavant d'un enrôlement des artistes pour la promotion d'idéologies. L'artiste se voit en quelque sorte contraint de faire un art qui puisse convenir à une société de consommation dans laquelle il doit avoir un certain rôle social à tenir. L'invention du personnage de l'artiste qui sait qu'il est jugé par une masse de spectateurs anonymes ouvre plusieurs perspectives : Andy Warhol, Star academy, l'école des beaux arts sur écran géant et des caméras ou des paparazzi qui traquent les stars jusque dans les moindres recoins de leur intimité. Il faut rentabiliser, être pertinent. Dali qui dit à Kerouac que s'il ne gagne pas de grandes quantités d'argent, il n'est pas crédible comme artiste. Le productivisme est aussi une tendance, Picasso en est un exemple.

Mais aussi, il est temps de questionner certaines pratiques inhérentes, peut-être à la problématique de séduction destinée au plus grand nombre. Bien sûr, on doit interroger la tendance à produire du conformisme social, mais aussi la tendance à chercher le plus grand dénominateur commun. Ces deux tendances que l'on peut traduire vulgairement en un fascisme latent ou en une propension à flatter les plus bas instincts, sont régulièrement attaqués ou érigés en épouvantails par une certaine critique bien-veillante à propos des multinationales de l'entertainment ou des hommes politiques. Mais est-ce encore une question de design ? Si nous acceptons ce terme dans sa pluralité signifiante, on ne peut en douter. Le design se ramenant au dessin mais aussi aux desseins, à l'intention envers ceux à qui l'on destine un produit.

On peut et on doit parler en termes de colonisation de l'imaginaire lorsque l'on parle des mythes comme construits, et ce dès l'antiquité. On cherche à implémenter dans l'esprit des regardeurs certaines valeurs morales. Pourquoi cela serait-il différent à l'ère des mass-médias ? La révolution est passée par là, certes, et comme nous l'avons dit, on ne saurait parler dans l'ère industrielle, d'un groupe ou d'une personne qui aurait un véritable contrôle, un véritable pouvoir d'orientation sur l'ensemble de la

médiasphère. Le pluralisme en ce domaine étant un acquis, comment expliquer la présence d'hommes d'État comme Silvio Berlusconi, qui parviennent à cumuler le contrôle des médias publics et privés d'un pays ? Peut-être sa force tient-elle justement dans sa capacité à se défaire de tout le côté oppressant du fascisme en se faisant passer pour un clown, tout en assurant une mainmise d'autant plus grande qu'on ne le prend pas au sérieux.

Pour revenir au bauhaus, il semble difficile de ne pas encore faire retour sur le passé précédant la création de l'école. Non seulement la guerre, mais l'époque Whilelmienne. Nous avons vu que l'Angleterre fut la première nation engagée dans la révolution industrielle, et qu'elle dut son succès à la fois à son empire colonial et à une moindre réticence morale à manier l'argent qui lui permit de créer des banques d'investissement plus d'un demi-siècle avant les pays continentaux, ces deux différences lui permettant de construire d'importantes unités de production et de diffusion. Il semble que l'Angleterre ait dominé sans partage jusqu'en 1870, l'exposition du Crystal Palace constituant en quelque sorte l'apogée de sa puissance, mais aussi le moment auquel les autres nations prirent la décision d'engager des politiques industrielles et éducatives nouvelles²⁶⁴. Les incidences furent multiples et l'on ne peut évidemment nier qu'elles furent parfois ambivalentes, le peuple mieux éduqué, mieux informé n'acceptant pas toujours passivement de conserver sa place relativement aux dominants. La guerre même peut aussi bien être vue comme un moyen dont usèrent cyniquement les nouveaux aristocrates européens pour canaliser les ardeurs d'un peuple devenu incontrôlable et en éliminer les éléments les plus perturbateurs.

²⁶⁴ *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933*, Magdalena Droste, taschen, 1994, p.11 : “selon le modèle anglais, il y eut partout en Allemagne des fondations privées de petits ateliers proposant du mobilier et des ustensiles de ménage, des meubles, du textile et des objets de métal. l'un des plus importants fut l'atelier pour les arts artisanaux à Dresde qui fusionna par la suite avec l'atelier munichois pour porter le nom de deutsche werkstätte. mais tandis que les ateliers arts and crafts avaient refusé la fabrication à l'aide de machines, on l'approuvait sans limite en Allemagne [...] du point de vue stylistique aussi, les produits allemands du tournant du siècle ne ressemblaient plus aux produits anglais du mouvement arts and crafts, qui étaient encore entièrement attachés au XIX^e siècle. en ces années 90, l'Allemagne remplaça l'Angleterre en tant que nation industrielle dominante et put s'assurer sa position jusqu'à l'éclatement de la première guerre mondiale en 1914

Bien sûr, le programme du bauhaus n'a jamais été politique au sens de partisan. Il l'a été au sens noble, de participation à la vie publique, de construction collective, de volonté éducative. Mais malgré la neutralité affichée et la volonté même de rassembler en son sein des personnalités opposées, il a été victime de querelles partisans qui l'ont finalement mis à bas²⁶⁵. Tout d'abord, le bauhaus fut chassé de Weimar, contraint de trouver un nouveau lieu d'existence et ce fut Dessau, ville industrielle²⁶⁶. Mais cela ne fut pas forcément une mauvaise affaire, permettant la construction de nouveaux locaux sans doute plus appropriés. Cependant ainsi le problème se posa de manière encore plus aiguë du financement, l'école peinant à générer autant de ressources propres que prévu par le budget. La limite ainsi dessinée est intéressante à étudier. Le projet reposant avant tout sur la volonté d'une personne, il est difficile après coup de lui trouver un financement collectif. Cela ne veut pas dire que sa valeur pour la collectivité soit niée, simplement il n'est pas certain que ceux qui en perçoivent la valeur sociale utile soient ceux qui peuvent en voter les ressources. Il est intéressant aussi de noter que si, au départ, Gropius avait réussi à convaincre quelques industriels dont certains étaient probablement de tendance conservatrice à financer et soutenir son projet ; les conditions ou le climat politique ayant changé, ceux-ci eurent peut-être ensuite des réticences à se voir associés à tel projet dont on commençait à dire qu'il fut de tendance opposée à leurs intérêts.

On voit bien que l'idéal d'éducation populaire, d'émancipation des masses se heurte contre le récif de la peur de voir ces masses émancipées renverser l'ordre établi et mettre en danger les fortunes ou les positions acquises. D'où peut-être aussi la volonté, par réaction, de promouvoir un art qui "donne au public ce qu'il veut" et le maintient en quelque sorte sous l'eau. C'est une question complexe, que l'on peut

²⁶⁵ *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933*, Magdalena Droste, taschen, 1994, p.114 : “*La création moderne, qui se développa en Allemagne par suite de la révolution de 1918, semblait “bolcheviste” et “gauchiste” aux partis conservateurs. Dès le début, ils furent contre le bauhaus et le combattirent politiquement là où c’était possible. Gropius contesta que la création moderne eût un caractère politique, mais il ne put éviter que le bauhaus, qui était devenu le symbole du moderne, fût combattu.*”

²⁶⁶ *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933*, Magdalena Droste, taschen, 1994, p. 120 : “*Dessau était alors comme aujourd’hui une ville de construction mécanique [...] L’une des raisons pour laquelle la ville de Dessau décida rapidement d’accueillir le bauhaus était le manque de locaux d’habitation : Gropius propageait alors la mécanisation et la rationalisation de la construction de logements et trouva donc un accueil favorable auprès de la ville. Il fut bientôt chargé de créer une cité modèle à son idée à Dessau-Törten.*”

difficilement trancher ou clore. On peut cependant considérer cette problématique comme un nouvel angle d'analyse des oeuvres, du point de vue de leur signification sociale en terme de design non pas comme arrangement de la surface ou de l'apparence, mais comme porteur d'un projet social. Ainsi, on peut voir ce qui distingue le projet du bauhaus des projets du Wiener Werkstätte ou des Arts & Crafts. Visuellement, les objets emblématiques du bauhaus comme la chaise de Breuer en acier, ou l'architecture sans aspérités à grandes ouvertures où dominant le fonctionnalisme, l'angle droit ou les grandes courbes ne sont pas si éloignés de certaines réalisations viennoises. D'autre part, l'intérêt de Gropius, au moins au départ, pour l'époque des bâtisseurs de cathédrales pourrait le rapprocher d'un certain parti-pris esthétique en vigueur dans le mouvement Arts & Crafts qui tend à réhabiliter le vocabulaire formel gothique. Mais le projet social est très différent.

On peut résumer l'esthétique inapparente des Arts & Crafts comme émanant d'une volonté réactionnaire face à l'industrie. L'une des ambitions de Morris semble avoir été d'échapper aux conditions de vie induites par l'industrialisation, en prônant un retour au village, au fait-main, à la vie communautaire, dans le but de désaliéner l'individu moderne²⁶⁷. Ce mouvement est aussi une illustration très poussée d'un certain dandysme, d'une recherche d'élégance qui ne se résume pas à la préciosité des apparences mais induit aussi un respect pour les rythmes naturels et l'environnement. La machine y étant vue comme un facteur d'aliénation. Cependant, ce mouvement ne parvint pas à produire autre chose qu'un artisanat de luxe, inaccessible aux ouvriers qu'il prétendait sauver. On peut dire qu'il ne concerna que quelques aristocrates.

Les Wiener Werkstätte se heurtèrent plus ou moins au mêmes écueils. Il faut cependant distinguer quelques divergences. Les ateliers viennois ont eu une influence plus importante peut-être socialement du fait de leur alliance avec des

²⁶⁷ Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, p.302 : *“William Morris; qui était aussi politiquement proche du mouvement ouvrier anglais, voulait avant tout surmonter l'aliénation du travail engendrée par la machine en privilégiant des processus de fabrication globaux, que le personnel productif serait en mesure de comprendre et de suivre dans leur déroulement intégral. [...] Ceci est caractéristique de toute l'histoire du design : la référence à des formes de production pré-industrielles entre en contradiction avec l'ambition sociale de ces réformistes car en fin de compte, en raison des coûts élevés des méthodes de fabrication, ce sont justement ces socialistes radicaux qui vont produire pour la haute société anglaise les articles de luxe les plus renommés.”*

médecins et des architectes. Le sanatorium de Vienne est le monument le plus emblématique de la richesse et de la profondeur de cet échange. Bien sûr, cela n'est pas étranger au fait de l'émergence concomitante de la psychanalyse, comme visant à sortir la folie de l'enfermement. Le mouvement sécessionniste viennois doit sans doute la persistance de son prestige à cette volonté de faire de la folie un vecteur d'évolution, en la traduisant par exemple en ornementation débridée. Mais le mouvement viennois sera tout de même taxé d'élitisme, les ateliers parvenant difficilement à se pérenniser, ayant un goût trop prononcé pour les matériaux précieux qui mettaient leur production hors de portée de la majorité.

C'est très certainement pour tenter d'échapper à ces écueils que les fondateurs du Bauhaus voulurent résolument s'appuyer sur l'industrie²⁶⁸. Peut-être aussi se fondaient-ils sur un dépassement du clivage social et avaient-ils une réelle volonté d'embellir la réalité des classes modestes, en les considérant à priori comme des êtres humains dotés d'une conscience esthétique qui s'exprimait parfois violemment, certes, mais peut-être du fait d'une exclusion trop souvent réitérée²⁶⁹. On peut aussi penser qu'ils considéraient comme nécessaire de sortir d'un modèle de diffusion pyramidal, dans lequel les objets sont beaux pour ceux qui sont au sommet (dans leurs proportions comme dans les matériaux ou dans le soin apporté à leur exécution) puis, dégradés au fur et à mesure que l'on s'éloigne de celui-ci (copies mécaniques faites par des artisans dans les mêmes matériaux, ou imitations faites à la machine dans des matériaux moins nobles). Le fonctionnalisme radical, ainsi que l'allègement structurel et décoratif permet de trouver une nouvelle noblesse à l'objet qui tient à son dépouillement, à sa facilité de fabrication, à un allègement économe

²⁶⁸ Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, p.183 : *“On avait oublié l'enthousiasme pour le bois et son façonnement artisanal, on célébrait désormais les nouvelles possibilités de construction offertes par le béton armé et l'architecture en verre et en fer. La forme généreuse et expressive avait cédé la place à une géométrie élémentaire. Il n'était plus question non plus de travailler le détail de manière artisanale. En lieu et place, on prônait la production de pièces-types pour l'industrie et on renforçait l'étude des règles formelles pour la production mécanique standardisée.”*

²⁶⁹ Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, pp. 410-412 : *“Hannes Meyer, qui dirigea le Bauhaus de 1928 à 1930, privilégia la combinaison de la production du Bauhaus avec une mission sociale. À la menuiserie, on réalisa désormais des meubles bon marché pour l'habitat populaire, des meubles pour les personnes âgées et les enfants et non plus des “meubles fabriqués individuellement pour on ne sait quel snob “moderne”. Meyer considérait l'approche scientifique dans la recherche comme une priorité. Les produits devaient correspondre le plus exactement possible aux besoins réels.”*

en matériaux. Et cela n'a plus rien à voir avec un nivellement par le bas puisqu'il n'avait jamais été question non plus de faire des objets qui soient simplement fonctionnels pour les gens modestes.

Pour en revenir à la politique spectacle, comme à la notion d'art social ou de masse, il faut encore parler de la place faite aux femmes. L'exemple de Silvio Berlusconi et des scandales qui l'entourent, est éclairant. Voilà un homme qui a bâti sa réussite en flattant les plus bas instincts, utilisant sans vergogne les femmes comme objets décoratifs dans des émissions télévisées, voire dirigeant (ou protégeant, peut-être à son insu) un réseau de prostitution, semblant en mesure d'utiliser des femmes pour corrompre des hommes et les faire chanter. On ne sait pas exactement, mais on peut dire pour le moins qu'il reste fidèlement accroché à cette image de la femme comme être dépourvu d'esprit, d'autonomie, incapable d'exister comme citoyenne à égalité de droits, dépendante du bon vouloir des hommes. Tout cela reste lié à une vision guerrière du monde, où les hommes n'existent que parce qu'ils sont forts, capables d'imposer leur volonté aux autres, à la nature, aux femmes comme êtres naturels (i.e., non comme êtres humains complets), tout cela reste lié aussi à une vision datant de l'empire romain (au moins), dans laquelle les vaincus doivent se soumettre, y compris sexuellement aux vainqueurs ou mourrir. Théorie du mâle dominant qui reste liée en fait à un mode d'organisation tribal voire animal. Et peut-être est-il choisi justement pour cela, qu'il permet aux gagnants du jeu social biaisé de cette façon de continuer à gagner. Peut-être voulons-nous, en tant qu'électeurs, des représentants qui, du fait de leurs faiblesses soient obligés de nous laisser aussi pratiquer nos vices et ne s'offusque-t-on de leurs frasques que pour mieux se dire : "s'ils ont le droit, moi aussi". Et peut-être est-ce là aussi la vraie raison qui fait dire à Épicure aussi bien qu'à tous les philosophes qu'il n'est pas possible de pratiquer la vertu.

c) la question de l'utilisation de l'art comme recherche fondamentale.

De la propagande religieuse et politique au marketing. Comment utiliser l'art comme moyen de contrôle social, comment détourner la recherche fondamentale artistique comme moyen de manipuler les foules par les émotions. La recherche fondamentale artistique serait utilisée pour rendre plus efficace un contrôle émotionnel et transformer les gens en pantins. La politique spectacle ou la propagande politique ne seraient-ils des avatars de cette conception de l'art qui déplace la ligne de pertinence de l'oeuvre, sa référence devenant secondaire et l'accent étant mis sur la capacité d'insertion de l'oeuvre dans les produits culturels et médiatiques, sa mise en concurrence avec les autres loisirs comme dispensatrice de plaisirs. Peut-être en est-il toujours ainsi, déjà dans la Florence des Médicis, déjà sans doute en Grèce ou dans les autres civilisations antiques ; les pièces de monnaie ne sont-elles pas déjà une manière de rentabiliser un travail d'artiste ? Ou une manière de faire de l'art une valeur, comme un mécénat somptueux pouvait attirer à soi le titre de "magnifique" à des personnes dont les manières n'étaient pas toujours aussi raffinées que leurs goûts artistiques auraient pu le laisser supposer, la gravure d'une pièce débute par un dessin, un portrait d'un souverain, ou un emblème et une devise.

Bien sûr, ce n'est sans doute pas la raison ni les buts qui poussèrent Gropius à rassembler des artistes de l'avant-garde. On peut aussi espérer que la civilisation et ses avancées ne soient pas que cosmétiques. On peut imaginer aussi un monde meilleur dans lequel tous feraient attention à ne pas heurter ni même froisser la sensibilité d'autrui. On peut imaginer un monde dans lequel les commerçants ou les industriels ne mettraient pas en avant leur profit en rognant toujours plus sur la part des sous-traitants, des producteurs de matière première ou en prenant leurs clients pour des idiots. On peut espérer aussi que le développement des services de mercatique, l'inflation de la collecte des données personnelles et des fichiers clients ne soient pas les moyens de vampiriser le chaland. Mais on peut raisonnablement craindre tout cela, même quand la publicité nous dit que tel distributeur se soucie de notre pouvoir d'achat, ou lorsque l'on nous dit que la publicité ciblée nous permettra de gagner du temps. Dans tous les cas, il peut sembler légitime d'avoir peur.

Nous avons évoqué plus haut un ouvrage traitant du saint-simonisme comme théorie apparue au début du XIX^e siècle²⁷⁰. De cet ouvrage, on peut retenir qu'après avoir mûrement réfléchi, Saint-Simon voulût concevoir une nouvelle religion industrielle qui aurait été un nouveau christianisme. Peut-être la limite d'un tel système, ou l'une de ses limites, est ce que l'on nomme *simonie*, qui désignait la vente d'indulgences aux débuts du capitalisme. Selon lui, les nouveaux prêtres sont les *intellectuels*²⁷¹ ; et nous avons vu que les observations des sociologues du XIX^e siècle concordent avec cette thèse : journalistes, artistes, scientifiques, animateurs de salons (qui semblent si proches de nos animateurs de talk-shows télévisés). Ceux-ci seraient supposés jouer un rôle de contre-pouvoir, dans une certaine mesure, au moins aux hommes politiques, mais peut-être, et c'est l'origine du doute soulevé plus haut, cela les obligerait-il envers les industriels. Peut-être de par la diffusion plus grande de leurs oeuvres, de leur pensée, que permet l'industrie et qui leur confère gains et prestige social. La politique spectacle est une autre limite de ce système, faisant émerger ou favorisant l'émergence de l'homme politique ou de l'artiste *média-dépendant*²⁷², subissant la tyrannie de l'opinion et devant sans cesse se renouveler pour ne pas tomber dans l'oubli.

²⁷⁰ *Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État*, Pierre Musso, l'Aube, 2010, pp. 10-11 : *“Saint-Simon ne s'est jamais réclamé ni du socialisme, ni de l'anarchie qu'il exècre, mais il s'était associé au libéralisme jusqu'en 1824 précisément, date à laquelle il invente le terme d'industrialisme pour s'en démarquer. Son industrialisme n'est donc ni anarchiste, ni socialiste, ni libéral. Mais il lui permet tout à la fois de marginaliser l'État, de rénover le politique et de fonder un nouveau christianisme, sous la forme d'une religion industrielle. Pas moins. Cet industrialisme anti-étatique est tout simplement celui de l'industrie, de la production et du travail, celui de l'entreprise, l'institution centrale de la révolution industrielle qu'il oppose à l'État symbole de l'Ancien Régime.”*

²⁷¹ *Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État*, Pierre Musso, l'Aube, 2010, p. 22 : *“Ce qui lie les parties d'un système social – et qui en constituent “sa base” –, ce sont des idées ou des croyances, qu'elles soient scientifiques, religieuses, morales ou autres. Les idées gouvernent le monde. L'infrastructure de la société est spirituelle. C'est pourquoi la notion de système désigne indistinctement les principes qui fondent l'organisation sociale et cette organisation elle-même.”*

²⁷² *Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État*, Pierre Musso, l'Aube, 2010, pp. 55-56 : *“La séparation des deux pouvoirs clive, en fait, deux valeurs [...] : d'un côté, la légitimité est fixée par le pouvoir spirituel et de l'autre, la normativité est arrêtée par le pouvoir temporel. [...] C'est bien ce qu'affirme Saint-Simon : le pouvoir spirituel est censé dire “la vérité” et fonder la légitimité des institutions, alors que le pouvoir temporel est régulé par une nouvelle normativité, à savoir “l'utilité” dont l'opinion publique est seule juge. D'un côté, ceux qui exercent le pouvoir spirituel (hier le clergé et demain les savants) disent – ou prétendent dire – la vérité, de l'autre, la doxa ou le sens commun définit l'utilité de toute institution et du*

Alors aussi nous pouvons mieux distinguer le sens du mouvement surréaliste comme désir d'échapper à ce non-sens : nourrir la machine en produisant de la nouveauté, ou vendre sa signature. Mais aussi, au bauhaus, une partie des professeurs semble vouloir promouvoir une autre forme d'expression artistique que l'on pourrait qualifier d'abstraction naïve²⁷³, l'expression est peut-être réductrice. Si le style ne peut se résumer à une apparence, à un code, à des gimmicks ou des effets, c'est qu'il traduit des aspirations plus profondes. Il faut y voir une volonté de cultiver une certaine innocence, en opposition à l'utilitarisme, et peut-être même aller jusqu'à l'absurde est encore trop proche d'une recherche d'efficacité. De même, lorsque Magdalena Droste énonce comme différence significative, que *À la différence de Paul Klee, Kandinsky s'intéressait à l'effet opéré par la couleur*²⁷⁴, on peut y voir l'indice d'une importance accordée à l'extension du concept de gratuité comme volonté de ne pas calculer un effet que l'on voudrait produire. Autrement dit, l'art ne pourrait être considéré comme recherche fondamentale, scientifiquement pure, voudrait-on dire, seulement si cette recherche ne vise pas à être destinée à promouvoir une idéologie ou à servir un système.

Mais c'est aussi une forme d'impasse par où l'on s'enferme dans le complexe de Van Gogh, de l'artiste maudit trop sensible pour supporter la cruauté du monde. Comment sortir de cette peur de vendre son âme (et seul le diable achète ça) sans pour autant s'enfermer dans une rupture avec le monde ? L'idée importante de Gropius est peut-être aussi dans cette volonté, exprimée très clairement dès le

pouvoir temporel. En passant du système féodal-militaire au système industriel, l'État subira donc un changement radical : d'abord fondé en légitimité "au nom de" la grâce de Dieu ou du "peuple souverain", il va exercer une simple fonction utile de protection dans le système industriel. La séparation des pouvoirs est ainsi un clivage de valeurs : vérité au spirituel, utilité au temporel.

²⁷³ Par exemple, Itten refusait les commandes par principe. Pour lui, le but suprême de la formation du bauhaus était d'éveiller et d'éduquer des êtres créateurs, en harmonie avec eux-mêmes et avec le monde. In *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933 – Magdalena Droste – taschen – 1994*, p.46. L'abstraction de Klee, ou même celle de Kandinsky semblent toutes deux très géométriques, très structurées, mais sans cependant donner l'impression de vouloir créer une géométrie fermée, figée. Klee avec ses couleurs pastels, et la naïveté enfantine qu'il revendique dans ses *écrits sur l'art moderne*, semble vouloir promouvoir une tendresse envers le monde. On peut distinguer cette "abstraction naïve" de l'abstraction lyrique, mouvement ayant intégré l'apport de l'expressionnisme abstrait américain héritier des méthodes surréalistes d'écriture automatique, comme témoignant d'une spontanéité plus calme, plus harmonieuse, plus maîtrisée, tout en restant aussi éloigné d'un géométrisme strict comme on peut en trouver l'exemple dans les toiles de Vasarely.

²⁷⁴ *Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933 – Magdalena Droste – taschen – 1994*, p. 66.

départ, de permettre aux artistes de vivre comme d'honnêtes artisans. Les Vhikutemas avaient peut-être une volonté un peu similaire, mais traduite plus agressivement en une injonction envers l'artiste à quitter sa tour d'ivoire pour venir, dans l'usine, prouver la valeur de son art. On sait que Kandinsky a aussi participé à cette révolution avant de venir enseigner à Weimar et fut même parmi les responsables des services mis en place par la révolution pour régir la création artistique ; on peut donc supposer que ces questionnements ont eu une influence très vive sur sa création et sa manière de concevoir l'enseignement. C'est bien la part maudite du Bauhaus que d'avoir eu aussi une influence sur l'orientation de l'esthétique du régime nazi²⁷⁵, même si Albert Speer et ses confrères n'ont jamais fait explicitement référence au Bauhaus que pour le réprouver. Et c'est peut-être aussi l'origine d'une certaine méfiance envers le design comme l'un des instruments de la propagande industrielle dont on connaît les limites et les affres.

²⁷⁵ Les recherches menées au Bauhaus ont eu une influence, peut-être pas dans le sens où leurs travaux auraient été repris "textuellement", mais dans la manière dont le régime a cherché à produire une mise en forme de la totalité du monde vécu, notamment par l'utilisation de symboles visuellement forts comme les croix gammées noires cerclées de blanc sur fond rouge, l'utilisation d'une police de caractères gothiques identiques pour les panneaux de signalisation et toutes les affiches ou lettres (supposées traduire visuellement la renaissance des valeurs historiques du peuple allemand), l'architecture monumentale de l'auditorium en plein air de Nuremberg où le Führer faisait ses discours, la Volkswagen. Les chercheurs du Bauhaus avaient eux aussi mis au point une police de caractères (que l'on trouve encore dans certains logiciels) et cherchaient à conférer une unité de style à toutes les productions de l'école, surtout dans la deuxième période, à Dessau.

2) L'accessoire au cinéma

Cette question n'est qu'annexe, mais nous permet de développer cette idée du devenir-objet endossé par l'acteur ou promu à travers les stéréotypes engendrés pour vendre des panoplies d'objets ou des modèles de comportements à imiter. C'est en lisant le beau catalogue *design contre design* que l'on peut trouver l'idée que le design ne soit qu'un producteur d'accessoire, non seulement pour l'architecture, mais aussi pour le cinéma. Le design n'a pas la possibilité, seul de changer le monde, mais le cinéma lui donne un rôle plus symbolique, tout de même, que l'architecture (où il est insignifiant) ou la critique d'art (pour qui il n'est que mineur, décoratif et soumis à l'industrie). Dans le cinéma, comme pour l'archéologie, rien n'est le fruit du hasard, tout accessoire a une portée signifiante. La forme de la maison n'est qu'un accessoire permettant de situer l'action dans un milieu social, pas plus important en cela que n'importe quel petit objet. Si l'on regarde le cinéma, chaque film, comme un jugement en train de se faire, le choix des objets n'est pas anodin, alors que la maison n'est qu'un décor. On sait l'importance que prend "l'arme du crime", comme vecteur de signification ; ce n'est pas la même chose si la personne est assassinée avec un couteau de cuisine, avec un sabre japonais, ou à l'aide d'un objet lourd et massif. C'est souvent très important, les petits objets. Souvent cela révèle le degré de préméditation du crime par exemple, ou l'origine sociale de la personne qui a proféré cet acte, son degré de sophistication. Mais tous les objets du cinéma ne sont pas armes de crimes, certains sont utilisés comme indices pour présenter un personnage, comme trace signifiant un manque affectif, comme souvenir nous attachant à une personne.

À ce titre, la peinture de Valerio Adami est intéressante, car il semble vouloir exprimer une image de personnes célèbres en quelques traits et quelques objets. Des objets qui sont attachés, dans la représentation que l'on se fait de cette personne, représentation populaire, on-dits, images dans la presse, photos ou caricatures ou portraits par des artistes connus. Toujours en quelques traits, une attitude caractéristique et quelques objets représentatifs. Peut-être les *people* d'aujourd'hui ne se laissent-ils plus identifier à quelques objets. Mais il c'est aussi à cette question qu'invitent Baudrillard, comme Barthes dans ses *mythologies* ou François Brune dans *le bonheur conforme* : doit-on, peut-on vouloir réduire son

existence à ces quelques objets ? Comme lien vital à l'existence, comme relique, comme talisman, objets inséparables de l'existence de cette personne.

L'acteur de théâtre ou de cinéma par essence échappe à cela, devant toujours incarner de nouveaux personnages, endosser de nouvelles panoplies, changer de silhouette, de visage, de posture. Mais chacun des personnages se détermine aussi par cette panoplie d'objets. De même pour le décor, dont on ne peut nier qu'il contribue au moins pour une part à l'instauration d'un climat émotionnel particulier. On peut aussi se demander si les artistes qui sont promus ne sont pas ceux qui réussissent à créer des personnages et à les incarner sur la scène médiatique, ce qui est un déplacement de la notion d'oeuvre, une dématérialisation de celle-ci. Même dans la peinture : Picasso, Dali, Warhol sont avant tout des personnages qui portent une manière d'être, une manière d'incarner le personnage de l'artiste, de mettre en scène une posture qui questionne une certaine mythologie, une certaine représentation de l'artiste. Toujours un jeu avec les limites, déplacement de lignes, traçage de lignes, mise en danger de soi et incarnation de stéréotypes qui suscitent l'adhésion populaire. Tout cela traduit-il un "devenir objet" ?

Le cinéma repose-t-il sur la création de personnages ou d'histoires, ou a-t-il vocation à mettre en scène des conflits, des rivalités entre des postures exacerbées ? Mise en scène d'un jugement plus qu'utopie coexistentielle, peut-être. À moins que le cinéma soit un écran qui trace une ligne "bleue", un horizon séparant deux mondes sur lequel se déposent les traces d'hybris. Une surface d'enregistrement de phantasmes, de désirs ou de peurs que certains auront cru réaliser. L'idée est évoquée par Baudrillard lorsqu'il oppose la magie blanche du cinéma à la magie noire du terrorisme. Et déjà le théâtre grec tendait vers cet horizon, ce désir, mettant en scène cathartiquement des situations périlleuses pour les exorciser, ou faisant réapparaître les morts ou les dieux. Déjà aussi cette volonté de défaire les logiques du mal, de couper ce qui dépasse, ce qui mettrait en péril l'équilibre social, ou simple croyance irrationnelle en quelque magie qui mettrait en fuite les mauvais esprits ? Le seul moyen de sortir de la prison mentale de l'artiste maudit est peut-être de concevoir des outils pédagogiques ou thérapeutiques, auquel cas on peut commencer à parler de design d'oeuvres d'art, mais aussi de l'ambiguïté de la volonté de soigner et de sa confrontation aux autres désirs ou nécessités ou peurs auxquels l'artiste ne manquera pas, comme tout être humain d'être soumis.

Partant d'une telle définition de l'art, on peut tenter de la concilier ou de l'opposer à cette autre idée reçue qu'il faut vendre au public ce qu'il veut acheter. Là se recourent aussi les questions d'éthique et d'esthétique. Faut-il partir d'une attention et d'une écoute à l'autre en oubliant ses préférences personnelles, de manière à lui livrer quelque chose qui corresponde à ses souhaits, au risque d'être vu comme un commercial sans consistance, sensible aux vents du marché, aux sirènes de la mode, aux trompettes de la renommée ; où développer plutôt une esthétique, une culture, un savoir que l'on va tenter de partager aux autres, partant alors de l'idée que l'on détiendrait une vérité ou une rationalité supérieure à ceux que l'on entend "guider" ou "aider" ? Peut-être le cinéma est-il plus tourné vers l'être que vers les objets, dans le sens où il crée des personnages. Mais peut-être aussi participe-t-il de ce phénomène de création et de propagation de stéréotypes destinés à servir d'attracteurs pour que s'identifient des personnes que l'on va regrouper comme sous-catégories profilées en cibles marketing. On peut le craindre, car la dérive est installée de promouvoir des objets directement en les attachant à un personnage, le message induit étant toujours alors : achetez les objets et vous serez comme le héros que vous auriez pu devenir. Et l'on se trouve alors tout à fait en opposition au modèle énoncé par les artistes du Bauhaus ou les philosophes disant : "connais-toi toi-même", deviens conforme à ton idéal. Mais il n'y a pas qu'une manière de faire du cinéma, et l'on peut aussi s'interroger sur la capacité des cinéastes à promouvoir de nouvelles formes relationnelles ou à mettre en question certaines structures traditionnelles.

a) l'objet comme marqueur

L'objet est un signe, il est conçu pour exprimer des valeurs et utilisé comme tel par des personnes qui veulent montrer quelque chose en exhibant cet objet. L'apparence de l'objet, mais aussi ses qualités, réelles ou vantées doivent faire l'objet d'une attention.

On peut trouver cela vain et futile. On peut aussi penser qu'il n'est pas impossible qu'un objet qui semble précieux puisse être mieux préservé et inciter ses utilisateurs à plus de circonspection dans son usage.

On peut aussi trouver qu'inciter les gens à posséder des objets qui soient le reflet de leur personnalité est une incitation à ne se concevoir que de façon superficielle. On peut aussi affirmer que ce peut n'être qu'une étape ou une partie infime d'un processus plus complexe de définition de soi et d'individualisation qu'ils veulent ainsi rendre visible. On peut même affirmer que le fait pour certains individus d'attacher plus d'importance à tel ou tel détail montre, peut-être malgré eux, une hiérarchisation des valeurs. Il n'est pas impossible cependant que cela n'incite certains à ne pas se poser de questions plus profondes sur leur mode d'être.

L'objet devient symbole. Le design est peut-être l'art d'insuffler une âme aux objets inanimés, de leur donner une valeur spirituelle, d'en faire des symboles. L'objet du cinéma est-il un sésame permettant d'accéder à la scène mythique ? L'homme commence-t-il par fabriquer une maison et c'est de cette sédentarisation que tout découle, la structuration d'un habitat et d'un mode de vie ritualisé, organisé, légiféré ? Ou commence-t-il par garder des outils qui marchent et qui lui permettent de commencer à "construire" des méthodes et des systèmes puis par s'installer pour poser ou cacher ses outils devenus "magiques", symboles d'un accès à des satisfactions ? L'objet, même inutile, que l'on garde n'est-il pas moyen d'accès, même le livre ou la peinture ? Une amoureuse, ce n'est pas un objet, mais un être changeant ou un rêve que l'on tente de coller sur un sujet qui finira par vouloir sortir de cette image qui l'enserme. Mais l'objet n'est pas non plus pourvu d'une âme qui lui donnerait une autonomie, une capacité de décision, bien qu'il puisse avoir été donné comme gage d'une appartenance réciproque, telle une alliance, auquel cas les

vertus “magiques” de l’objet ne sont pas non plus inscrites dans ses “gènes” mais dépendantes des variations de qualité dans la relation entre les deux parties.

L’objet peut signifier, témoigner pour son possesseur d’une réussite, d’un passage d’étape et être non pas significatif d’une volonté d’imiter un personnage, mais marquer d’une pierre blanche la réussite à une épreuve. L’objet devient alors pour son possesseur symbole d’une réalisation de soi, même s’il ne l’a pas fabriqué lui-même ni n’en a fait les plans, et sans que ce que l’objet signifie pour lui ou elle ait été pensé par le designer qui aurait conçu l’objet en question. De même dans le cas de l’arme du crime, le devenir de l’objet ne fait pas forcément partie des intentions du designer. Pierres du petit poucet, grains de sables ramenés du fond de la mer, matériau prélevés sur la lune, morceaux du mur de Berlin, objets investis de significations dont la fonction dépasse les intentions du concepteur initial. S’il a fallu mériter l’objet, il convient certes d’en rester digne, et c’est peut-être ainsi que l’objet devient piège, sans qu’il ait été explicitement conçu dans ce but.

b) le stéréotype et la cible marketing

Là, en revanche, nous allons rentrer dans une question peut-être un peu plus polémique. Au delà des questions de décor. Le cinéma et la publicité construisent des stéréotypes. Et ils nous disent : achetez l'objet, vous deviendrez tel ou tel, vous participerez au moins un peu à cette légende.

L'exemple évident est James Bond, où une place de plus en plus grande est faite à la publicité, pour des voitures, des alcools, des vêtements, des chaînes de service. Mais aujourd'hui le phénomène est fragmenté et l'on peut se demander si la plupart des stars populaires de la chanson ou de la télévision ne sont pas "conçues" comme attracteurs de micro-tendances auxquelles on attache un ensemble de marques, collections, qui constituent un style voué à être imité par ceux qui se reconnaîtront dans le personnage.

Quand un produit est "conçu" par une entreprise industrielle, la cible marketing est définie en amont. C'est autour de cette cible imaginaire que le produit va être conçu afin de pouvoir intégrer la panoplie imaginaire de ladite cible. Veut-on pour autant faire entrer tous les clients dans un moule et leur imposer un mode de vie qui serait mis en scène dans la publicité ? La publicité serait prédictive, et le stéréotype représenté par un mannequin présentant l'objet dicterait une manière d'être à laquelle il faudrait être conforme pour mériter l'objet ? Si nous prenons l'exemple du rap, surtout américain, on peut se demander si, au delà d'une agressivité de façade envers l'ordre socio-économique établi, certains rappeurs ne sont-ils pas plutôt d'habiles businessmen capables de fédérer des pans entiers de la jeunesse dans une démarche qui tient à la fois de la télé-évangélisation et de la captation d'une clientèle ?

À l'autre extrême, toutes les informations détenues par votre fournisseur d'accès internet finissent par lui permettre de vous enfermer dans une sorte de bulle-jeu-video. Tous vos désirs sont satisfaits dans l'instant, comme si vous aviez tout pouvoir, oui, c'est pour vous, tout vous obéit, *vous le valez bien*.

D) Le design et la philosophie

N'y avait-il pas un designer chez Platon ? un fabricant de chars ou de bateaux ? De même, si Deleuze et Guattari évoquent la philosophie comme moyen d'aller au-delà du plan d'immanence, dans le chaos et l'incréé pour percevoir l'inconnaissable, le designer n'est-il pas amené à vivre sur cette ligne lui aussi ? Bien sûr, ils ne traduisent pas dans le même langage, mais si les philosophes cherchent une pensée sans image, les designers cherchent peut-être une pensée sans mots. On trouve chez Erwin Panofsky une lecture de Platon où domine cette idée d'un monde des formes en soi, toujours déjà là et que nous serions condamnés à transformer en formes imparfaites dans la matière. Toute vraie connaissance ne peut partir de l'observation des formes déjà inscrites dans la matière (les phénomènes), c'est là la leçon de la philosophie. Les designers qui ne font que rêver peuplent peut-être cet espace transcendantal de formes qu'ils ne peuvent réaliser, espace transcendantal qui, par définition échappe au piège du temps linéaire, pour n'être perceptibles que par les fous, *théâtre magique* de formes inexistantes et qui pourtant nous font rêver. Peut-être alors ces formes sont-elles captées par des designers "insérés" qui vont pouvoir les faire advenir sans être vraiment conscients du rêve qui y était attaché, pour conserver leur position dans l'entreprise, et la position de leur entreprise sur le marché. Il n'est pas impossible que de doux rêveurs, à l'instar de Léonard créent de pures formes sans souci de leur réalisation et les "postent" ainsi dans un lieu imaginaire qui ne serait pas sans rappeler le fameux monde des "formes en soi", le design serait ainsi un jeu formel désintéressé où les notions d'harmonie ou de justesse des proportions le disputeraient à une volonté de provoquer et de choquer les habitudes et les conservatismes, hors de toute référence fonctionnelle. D'un autre côté des designers "intégrés" qui n'ont pas le temps de rêver capteraient et utiliseraient ces formes sans savoir d'où elles proviennent.

Le design et la philosophie partageraient une forme de vie qui est hors des limites qui maintiennent la cohérence de l'expérience. À trop se poser de questions, les philosophes se retrouvent en enfer (c'est Dante qui le dit) et à trop vouloir changer le monde, les designers se retrouvent sans rien qui soit vraiment assuré non plus.

Même les artistes ne sont pas dans une position si inconfortable, du moins dans la définition traditionnelle du rôle qui consistait plus à enregistrer la réalité qu'à la produire. Mais les designers, comme les philosophes, par deux bouts différents, se trouvent comme sommés de produire la réalité, les uns en lui donnant forme, les autres en légiférant. Bien sûr, les designers dont nous parlons ici sont une sorte extrême de designers, en prenant le mot dans un sens plus conceptuel et philosophique, presque abstrait, pas dans le sens qui adviendrait si l'on voulait parler d'un designer attaché à une entreprise, qui suit les consignes et se trouve là pour habiller les produits et seulement leur donner une personnalité, sans avoir à concevoir aussi leur fonction en partant de rien. Léonard de Vinci est un tel designer, qui conçoit des utilités et des machines capables d'y pourvoir. Les philosophes ne sont pas exactement dans la même posture vis-à-vis de l'incrédible, et il est difficile de savoir exactement ce qu'ils y cherchent. Nietzsche, par exemple, y cherchait un modèle de ce que pourrait être le surhomme, capable de restaurer l'ordre du monde disloqué. D'autres y cherchent les raisons, les causes premières qui font que le monde est tel qu'il est, avec ses lois, ses tensions. Mais aussi, tenter de construire un système philosophique, c'est tenter de monter une machine persuasive, une logique du sens qui permettrait ou qui viserait à donner l'envie d'une évolution ou d'une attention à un public plus ou moins anonyme.

Le design et la philosophie sont deux entités complémentaires, qui ne peuvent se passer l'une de l'autre. L'art et l'esthétique sont dans le même rapport, mais sur un plan particulier, coupé en quelque sorte de l'économie et du social et en relation directe avec la morale, comme un jeu de salon littéraire. Le design et la philosophie sont bien plus politiques, leurs enjeux bien plus communs et partagés, qu'on le veuille ou non par tous, alors que personne ne s'y intéresse. Le design, dans sa définition la plus abstraite est la question de l'adéquation de la forme à des fonctions et à un devenir symbolique, à faire signe. Seule la philosophie est apte à juger de ce qu'une forme est utile, bonne et belle sous les différents aspects de la morale et de l'utilité. Sans la philosophie, le design pourrait bien n'être qu'un laboratoire de formes tournant à vide, pour soi, et toute la question de la symbolique des formes n'être réduite qu'à un jeu de statut social et de hiérarchie. Peut-être même la philosophie post-moderne, avec cette perte de référence centrale et ce relativisme absolu n'est pas sans avoir été influencé par un design qui veut que toutes les formes aient

valeur de symbole et soient ainsi équivalentes, sans hiérarchie des goûts. C'est l'une des caractéristiques majeures de la philosophie post-moderne, que de permettre la disparition de la structure pyramidale du jugement de goût, en déclarant que tous les goûts sont valables, que toutes les micro-cultures ont droit de cité, et le design y contribue, avec sa volonté de proposer et de définir des objets ayant une qualité esthétique à la portée de tous et dans tous les styles. Il s'agit, dans les deux cas, de déclarer qu'il n'y a plus une classe qui a du goût et les autres qui ont les rebuts ou les goûts d'hier.

Aussi, cela nous amène à concevoir un autre antagonisme entre ces deux domaines de l'activité humaine que sont le design et la philosophie. La philosophie, peut-être pas toute la philosophie, mais une branche de la philosophie aristotélicienne, viserait à justifier la domination d'une classe sociale sur les autres. En quelque sorte, la capacité d'accéder à une forme de conceptualisation abstraite marquerait l'appartenance à la caste dominante et justifierait la domination exercée par celle-ci sur la "plèbe". De ce point de vue, les designers paraissent des démiurges prométhéens, des vulgarisateurs, des utilitaristes. Le pouvoir politique et économique se trouvant monopolisé de fait par une élite qui aurait cette capacité et n'aurait qu'à justifier le maintien de cette domination. Le design n'étant peut-être aussi, dans sa version marketing, qu'une des armes de renforcement de cette domination, en maintenant une dialectique du retard face à un progrès technologique effréné que personne ne peut "suivre" à part quelques "people" dont on peut se demander si ce n'est d'ailleurs le seul rôle véritable.

Kant aussi s'intéresse à cette question dans sa *critique de la raison pratique*, si l'on y cherche une volonté de mettre en doute la possibilité de trouver un ordre du monde qui serait structuré par les designers. Peut-être son projet est-il aussi de rendre son importance à la structuration morale en dévalorisant une esthétique des apparences qui ne soucie guère des moyens. Il pose aussi la question de la légitimité de la gloire avec une certaine acuité, ouvrant la possibilité de concevoir la scène médiatique comme structure de jugement. Deleuze et Guattari disent que Kant fait du philosophe un juge, mais il est peut-être en droit constitutionnel l'équivalent de Napoléon pour le code civil. Il démonte la machine cerveau, la constitution non pas biologique mais mentale de l'être humain et peut-être n'y trouve-t-il rien de fonctionnel, rien de justifié, rien de rassurant. Le surréalisme est-il un territoire ouvrant potentiellement la

scène médiatique à des fous qui dépassent les limites d'une façon qui permette de raconter des histoires et d'organiser un jeu ou de questionner le sens de l'évolution, ou tout simplement un temple déterritorialisé n'appartenant à personne, n'ayant aucune loi ?

1) Le platonisme d'Erwan Panofsky

Il n'y a pas qu'*idea* qui puisse nous renseigner sur les rapports qu'entretiennent pour les philosophes design et philosophie. Mais c'est sans doute une bonne introduction. Dans ce livre Panofsky donne une lecture interprétative des concepts platoniciens, il essaie d'y décrire l'articulation du monde physique et conceptuel construite par Platon. Si certains reprochent au design de créer et promouvoir une esthétique lisse et froide qui cherche à nous faire croire en une perfection du monde matériel, Platon aurait plutôt voulu nous faire comprendre que la perfection n'est pas à rechercher dans le monde matériel, sensible, mais dans les idées abstraites. Le concept de chose en soi est assez proche de ce que l'on peut nommer aussi une conception abstraite, assez proche de ce qui est la matière des designers. Les designers ne sont pas des sculpteurs ni même des dessinateurs. Ils travaillent d'abord sur la conception de formes, d'objets, de fonctions dans l'abstrait, sans support matériel et ce n'est que dans le but de partager avec autrui, dans le but d'une réalisation sociale qu'ils vont tenter de transcrire ces idées dans la matière. C'est ce dont parle Panofsky dans cet ouvrage, sauf que selon lui, il y a dégradation du concept lors de son passage dans la matière. Les formes en soi sont parfaites et les réalisations sont toujours en deçà, imperfections qui pèchent par leur matérialité et se dégradent. C'est un complexe qui est très lié à cette culpabilité originelle qui nous fait nous concevoir comme étant à l'image de Dieu, mais incapables de réaliser sa perfection car soumis aux désirs, aux instincts, à la chair.

Cependant, on peut aussi voir cette histoire sous un autre angle, plus relationnel, communicationnel, dans une perspective d'échange et de réalisation collective. On peut cultiver ces images parfaites pour soi-même, pour son plaisir personnel, mais ce ne sont que des fantasmes et des chimères. En restant ainsi, on est un fou, un autiste qui vit enfermé dans son monde et qui porte un jugement excluant les autres, les trouvant trop imparfaits, trop impurs, indignes du partage de l'idée. À l'inverse, si l'on commence à essayer de traduire ses idées en formes dans la matière, on fait avancer l'histoire, on socialise, on fait que ces idées se rapprochent d'une réalisation et qu'elles se répandent. Même si ce petit croquis est imparfait, l'idée originale, l'idée en soi devient plus accessible à l'autre qu'en essayant de lui envoyer par transmission de pensée, espérant qu'il accède lui aussi à ce monde abstrait. De par

une simple esquisse, même imparfaite, on lui laisse entrevoir sa vision – peut-être incomplète – de l'idée, on lui ouvre une porte, une perspective et peut-être ensemble parviendrons-nous alors à en discuter et même à nous associer pour tenter de la réaliser en mettant nos compétences et nos moyens en commun. Nous pouvons aussi commencer à échanger nos visions imparfaites (forcément imparfaites, car ni l'un ni l'autre ne sommes Dieu) et celles-ci vont se compléter et nous allons ensemble parvenir à un savoir commun qui dépasse celui que chacun de nous, seul, aurions pu avoir. on prend aussi ainsi le risque qu'il nous rie au nez et nous casse notre rêve, mais ça vaut peut-être la peine d'essayer²⁷⁶.

Dans un autre ouvrage, Panofsky est plus proche de cette vision des choses, il s'agit de l'ouvrage sur *l'architecture gothique et la pensée scolastique*, qui est un hommage à l'abbé Suger, père de St Denis. Celui-ci aurait toujours défendu les arts manuels comme un moyen de raffiner les hommes, de leur permettre d'entrevoir la perfection, et non comme une tentation risquant de les en détourner. Il est quand même plus facile de partager sur ou par rapport à des choses matérielles, surtout pour apprendre à se connaître, que de vouloir tout de suite échanger des visions métaphysiques, où nos savoirs sont moins assurés, où nous sommes souvent plus sensibles et plus extrémistes. On peut tout à fait imaginer que deux moines d'obédience différente puissent oeuvrer ensemble à l'édification d'un bâtiment, en mettant de côté leurs querelles théologiques, on peut imaginer qu'ainsi ils apprennent à s'apprécier et à se respecter et qu'ainsi ils apprennent même à percevoir ce qu'il peut y avoir d'intelligent dans la doctrine de l'autre. Sans cela, s'ils se rencontrent et se mettent immédiatement à parler des doctrines, ils vont tout de suite rentrer en conflit et peut-être même s'entretuer, en tous cas l'échange n'aura pas lieu. Nous sommes beaucoup plus fanatiques pour les idées abstraites, souvent, que pour les détails du quotidien, où nous avons appris à nous adapter aux contingences.

Ce qui finalement nous renvoie à cette idée défendue par Weber, que nous avons évoquée plus haut, d'un dualisme religieux entre protestants et catholiques qui se

²⁷⁶ Il semble que ce soit aussi l'une des utopies défendues par Itten, pour qui *L'utopie d'une communauté monastique vouée à un art sacré, réalisée pour la première fois par les nazaréens au début du XIX^e siècle, avait trouvé au bauhaus un terrain particulièrement favorable*. In *Bauhaus* – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, p. 124.

laisse voir justement en ce point précis où l'on discute d'esthétique et d'éducation et des rapports qu'entretiennent ces deux systèmes structurants les rapports socio-économiques. L'idée de Weber était que se distinguaient un ascétisme dans le monde et un ascétisme du monastère. La vision idéaliste des artistes se trouve plutôt du côté d'un ascétisme quasi-monacal, alors que les arts appliqués sont plus présents comme oeuvrant à l'intérieur d'un système socio-économique et traducteurs de ce qu'ils perçoivent en utilités. Mais peut-être cette distinction est-elle partiellement résolue par la postmodernité, tout comme par l'idée que toute oeuvre d'art puisse avoir une valeur, celle-ci dépendant de la pertinence, donc d'un désir d'utilisateur qui saurait la faire parler.

a) l'objet en soi / le matérialisme comme imperfection

Les noumènes sont les objets qui s'opposent aux phénomènes, en tant que formes indépendantes d'une existence matérielle. Selon Kant, ceux-ci sont les seuls objets qui puissent déterminer une loi de la volonté, alors que les phénomènes ne sont que des vérités secondes et peuvent nous induire en erreur si nous orientons notre action dans le but de les obtenir. Nous avons vu que la vertu, si elle est un noumène, et que le désir de la posséder peut orienter durablement notre action ou notre réflexion, reste désirable en tant qu'elle nous promet un certain plaisir et non seulement parce que nous admettons que le déplaisir à s'y opposer serait plus grand que le plaisir que nous y prendrions. En est-il de même pour la gloire que voudrait acquérir un artiste, un designer ou un artisan ? Ou peut-être Kant ne vise-t-il pas à stigmatiser cette recherche de la gloire ou de la fortune qui orienteraient l'oeuvre de l'artiste, du moment que cette gloire ou cette fortune fussent méritées, laissant ouverte la question des conditions de ce mérite.

Nous avons vu qu'à partir du XIX^e siècle, l'art ou les artistes n'existent qu'en tant qu'ils sont désignés par l'opinion, montrés par la presse, exposés dans les salons, discutés par les agents officiels de l'institution. On peut voir en cela une forme de démocratisation des instances légitimantes, une étatisation ou une socialisation du jugement de goût qui était l'apanage suprême de la cour. On peut aussi y trouver motif à opposer démocratie et prédestination. Pour Duchamp, par exemple, *l'artiste a besoin de croire qu'il est un génie, sinon il ne ferait rien*. De même, le philosophe pré-révolutionnaire, à qui s'adresse-t-il ? à un *lector in fabula* ou à un Dieu qui pourrait *refaire sa peinture* ? Deleuze et Guattari parlent d'une pensée non imagée, qui se veut peut-être une recherche des origines, un avant le big bang où il serait possible de rencontrer Dieu ou d'agir sur les déterminations de la création afin de faire que le monde ne soit pas tel qu'il est, surtout quand on se voit opposé que c'est comme ça et que ça ne peut être autrement.

Deleuze et Guattari parlent aussi des *vitesses infinies de la philosophie*, qu'ils opposent au relativisme du monde matériel, de la lutte entre les êtres vivants et les différentes formes de volonté. D'une certaine manière, la philosophie est aussi nostalgie d'un avant le monde. Le design, en tant que porteur d'un souci de

réalisation entrouvre la boîte de pandore et n'hésite pas même à essayer de questionner les éventuels problèmes posés par la réalisation. Entre autres, le problème de la réception par l'environnement social. Ce qui pose problème aussi, c'est la transformation de l'objet esthétique "pur", tel qu'il est dans le rêve du philosophe, du designer, de l'artiste en marchandise, marqué d'un prix, d'une étiquette, objet de convoitise. Si l'artiste cherche à jouer dans l'histoire de l'art, à produire une nouvelle forme de beauté, à révéler la beauté de son époque, il n'a pas pour objectif de produire un veau d'or suscitant haine, jalousie ou devenant un symbole de pouvoir pour lequel les autres vont s'entre-tuer. C'est peut-être ce qui fit choisir à Duchamp ou Léonard de "s'abstenir".

Nous disions que la limite de l'art et de l'artisanat passait peut-être là, entre un primat du sens ou de l'utilité. Et que ce n'est pas tellement lié à un support, qu'il n'y a pas d'art plus noble que les autres. Mais justement ce que l'on nomme "l'art noble" consiste à prendre et donner des coups. L'oeuvre véritable est-elle celle qui expose son auteur à se faire conspuer, huer, rouer ? Il faut bien vivre tout de même et tout le monde n'a pas la chance, comme Marcel Duchamp ou Léonard de Vinci d'être fils de notaire et de pouvoir compter sur une rente, fut-elle modeste. Cela nous renvoie à l'idée d'une "maïeutique" de l'art envisagé comme thérapie, et aussi à l'idée, professée par Deleuze et Guattari que le seul moyen pour un concept d'échapper à la dégradation commerciale est la pédagogie.

On trouve aussi chez Panofsky explicité ce schéma selon lequel le sculpteur, par exemple, *in-forme* un bloc de matière pour y rendre visible un concept. Selon la légende, Michel Ange "voyait" dans les blocs de marbres bruts émerger une figure qu'il se contentait de révéler, de faire apparaître, suivant des *pointillés* invisibles jusqu'alors. Mais peut-être cette vision ne peut survenir que lors de la confrontation aux oeuvres déjà présentes, à un sentiment d'écrasement face à cette accumulation de chefs d'oeuvres qui l'environnent, où naît la nécessité de rejeter toutes ces imperfections et de créer une forme neuve de l'idée que l'on juge mal représentée. De même les films sont-ils la mise en forme d'une certaine conception de ce qui peut se passer face à tel problème, telle situation. Ces formes que nous recevons structurent notre lecture des événements ainsi que nos réactions. Nous sommes informés à notre tour comme blocs de matière inertes. De même cette forme d'amour dont parle Platon qui lie le professeur à son élève ou le médecin à son patient relève

d'un tel processus d'*in-formation*, même si certains ont pu voir dans cette idée un plaidoyer pour l'homosexualité. L'un transmet à l'autre des formes telles que des anti-corps qui vont l'aider à combattre la maladie, l'autre lui enseigne des manières de voir ou de se comporter qui lui permettront d'éviter les pièges. Ces formes sont-elles des noumènes ou des phénomènes ? Peut-être le phénomène que constitue une oeuvre ou une conversation apparemment normée telle que la consultation d'un thérapeute ne sont que des prétextes pour un autre échange, invisible et informel au cours duquel les protagonistes sont amenés à redéfinir leur compréhension des noumènes, et ainsi à se redéfinir en se confrontant à la vision développée par l'artiste ou le thérapeute.

b) le design comme anti philosophie

La philosophie semble s'opposer d'abord au design en ce qu'il est un process partant de l'idée, du concept, pour le dégrader en objets ou produits destinés à la vente. Mais la philosophie ne part pas toujours des données empiriques pour en inférer des lois ou des concepts. Peut-être même le philosophe ne peut toujours échapper à un devenir agent économique qui fait que l'on pourra dire de lui qu'il dégrade les concepts pour en faire des objets, les livres, qui vont lui permettre de gagner ses moyens de subsistance. La défiance envers le sophisme repose sur ce principe de méfiance envers les philosophes qui cherchent à séduire une clientèle en leur proposant des méthodes ou des ruses leur permettant de faire croire qu'ils tiennent compte des autres ou des effets négatifs de ce qu'ils prônent. D'autre part, même s'il échappe à ce premier grief, le philosophe doit aussi se demander si, malgré lui, un usage dangereux peut être fait des idées qu'il révèle, usage idéologique notamment lorsque ses idées sont reprises ou déformées dans le but d'enrôler des personnes psychologiquement affaiblies.

Mais peut-être faut-il chercher aussi du côté de Nietzsche, pour qui *toute pensée véritable met en danger son auteur*. Le design participerait plutôt d'une recherche utilitariste, du comment échapper à l'effort de penser une remise en question radicale par un biais technique. L'antinomie entre ces deux visions est d'ailleurs mise en relief lors de la création du bauhaus²⁷⁷. Faut-il voir dans ce radicalisme une volonté, déjà d'affirmer la nécessité d'un retour à la nature, ou un rejet de l'industrialisme comme voué au mal ? Faut-il voir dans cet anti-industrialisme une résurgence d'un modèle de légitimation de la domination aristocratique ? Celui-ci basé sur une esthétique de la relation entre l'homme et ses semblables et la nature qui soit finalement plus respectueuse et plus égalitaire ou en tous cas moins polluante aussi bien physiquement qu'émotionnellement.

²⁷⁷ *En Allemagne, les jeunes intellectuels de la génération de la grande guerre étaient dans une large mesure acquis à la critique nietzschéenne de la culture, avec un penchant marqué pour un certain individualisme héroïque. À cause des bouleversements du conflit mondial, la critique nietzschéenne s'était amplifiée pour beaucoup jusqu'au nihilisme absolu [...] le bauhaus, pour sa part, constituait plutôt un mouvement de renouveau qui voulait remplacer la domination de l'ancien (détruit par le nihilisme) par une nouvelle impulsion de l'espoir, de la jeunesse et de l'utopie.* In Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000, p.19.

Il nous faut penser radicalement la source d'un certain désir d'épurer la masse, étant prouvé que cet esprit a tenté de se manifester plusieurs fois au cours du vingtième siècle. Et d'où un tel désir peut-il émaner sinon d'un esprit qui aurait voulu d'abord organiser de telles masses et les utiliser ? Nietzsche est-il le portraitiste d'un empereur ? ou un empereur déchu qui cherche à comprendre son échec ? La volonté philosophique de trouver le sens ou la vérité du monde, même si le questionnement philosophique n'est pas réductible à cet axe, peut réduire le design comme méthode de création industrielle à n'être qu'une production d'illusions sans fondements ni cohérence, reflet de la vanité des égoïsmes en concurrence. Cependant, en dépassant cette volonté critique, on peut considérer le travail du designer comme relevant d'une démarche plus proche de celle du philosophe qui "crée des concepts". Le philosophe n'invente pas ses concepts à partir d'une feuille blanche ou du néant absolu, mais en agencant des éléments préexistants. Soit il part d'un ou plusieurs concepts déjà révélés par d'autres philosophes mais dont la forme ne lui paraît encore qu'imparfaitement ou incomplètement adéquate. Soit il part des données brutes de l'expérience empirique, la sienne ou celle qu'il peut collecter par des témoignages. La mise en forme de sa démonstration ou de sa création devra elle aussi être adressée à quelqu'un, conçue dans le but de faire sens pour des personnes dont on suppose une certaine culture, un fonctionnement psychosociologique ou émotionnel ; et ceci dans le but, le dessein de les amener à modifier leur manière de voir. Les objets qu'ils définissent ne sont pas matériels, et leur valeur ne dépend normalement pas de l'attachement à une langue particulière, à des conditions socio-culturelles définies, visant à une certaine universalité.

L'objet conçu pour un groupe-cible comme vecteur d'identification est en quelque sorte le contrepoint de cette universalité, n'ayant de valeur que pour un court moment, dans une culture très limitée. Certains objets du design peuvent cependant avoir une valeur de symbole qui dépasse leur utilité, même en tant que signe marquant un statut social. Peut-être ces objets ont-ils été conçus d'une façon qui soit plus proche de la méthode philosophique ou artistique. Le designer peut ainsi partir de l'étude des formes déjà données à des objets dont l'utilité est similaire, il peut pour cela étudier l'histoire de l'art, la nature ou les offres de concurrents immédiats. Il peut partir aussi des données brutes de l'expérience, en testant ces objets similaires, en interrogeant les utilisateurs. Il va ensuite, ayant perçu un certain

nombre d'attentes insatisfaites ou déçues chez ces utilisateurs concevoir un objet qui soit plus adéquat. Mais peut-être n'est-ce que virtuellement qu'il parviendra à concevoir cet objet idéal et lui opposera-t-on les normes techniques ou les paramètres de coût et de concurrence. Si toute cette démarche fait l'objet de notes et de discussions, il n'est pas impossible que l'on puisse s'y référer de nouveau pour modifier "génétiquement" l'objet devenu produit. La démarche archéologique ou généalogique de Foucault ou Nietzsche n'est possible que parce que les personnes qui ont conçu le dispositif moral, législatif, judiciaire en ont revendiqué la paternité et ont tenu à ce que soient enregistrées et conservées les traces des débats y ayant précédé.

Mais les belles idées des philosophes pêchent peut-être par leur inapplicabilité. De même les beaux dessins du designer qui rêve d'un monde meilleur. Il faut bien dans le deux cas se résigner à "mettre les mains dans le cambouis" pour amener notre public à voir, et pour cela trouver des demi-mesures adaptées à sa situation. Le philosophe se dégrade-t-il s'il accepte d'écrire un roman pour rendre certaines de ses idées accessibles, digestibles par un large public ? Et s'il prend pour cela le parti d'essayer d'être "à la mode" ? Peut-être cela n'est-il possible sans trop de pertes que si son système philosophique est assez solide, ou sa vocation à soigner suffisamment lucide et désintéressée.

c) La suprématie du rêve sur la réalisation.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté

Ou peut-être doit-on aussi évoquer la maxime selon laquelle seuls ceux qui ne font rien ne font pas d'erreur. Peut-être toute philosophie ne vise-t-elle qu'à justifier la domination d'une élite que l'on pourrait qualifier d'intellectuelle. Peut-être l'art contemporain s'inscrit-il aussi dans cette logique de jeu de piste et de brouillage d'icelles. Jeu fermé et discriminant qui vise à constituer une élite. L'élite culturelle tient les médias et peut ainsi imposer un goût, donner le ton, faire et défaire les politiques. La calomnie n'était qu'un jeu de cour de récréation ou de village mais grâce aux médias le jeu est devenu planétaire et certains se revendiquent *boss of scandal*. C'est presque devenu une manière de régner aussi bien pour les stars que pour les politiques. Comme nous l'avons vu pour l'art contemporain, c'est une technique de communication qui a fait ses preuves : choquer l'opinion courante, les bonnes moeurs permet de se faire une notoriété. Il n'est plus même nécessaire d'avoir quelque chose de concrêt à proposer au-delà du feu d'artifices, l'essentiel semblant être de s'assurer une présence médiatique. Cette manière de faire à montré des limites, avec certaines émissions de télé-réalité qui n'ont pas été maintenues et suite à laquelle certains participants ont eu des difficultés à exister d'abord médiatiquement puis même autrement.

Jeu pervers aussi puisque impliquant la destruction des valeurs morales sensées être aux fondements de la vie en société. Mais peut-être les vedettes du show médiatique, de même les grands hommes dans l'histoire ne sont-ils que les épouvantails dressés sur les murs de la caverne pour nous faire tenir dans le droit chemin. Auquel cas il n'est pas impossible d'inférer que tout ce jeu des média ne soit qu'une construction imaginaire visant à maintenir un certain ordre. On peut le souhaiter même lorsque l'on y trouve tous les jours meurtres, viols, catastrophes, tyrannie. Tout cela semble étayer l'idée que la scène médiatique constituerait au moins pour une partie en une surface d'enregistrement des phénomènes d'hybris. Puisque les actes ainsi enregistrés sont mis en lumière, doit-on en déduire qu'ils se situent dans le domaine du virtuel ?

Est-ce parce que les gouvernants sont supposés être représentatifs de la population qu'ils doivent aussi assumer leur part d'ombre, ou sont-ils élus pour tracer des chemins de rédemption auquel cas il est normal qu'ils se mettent en danger en bravant eux-même la loi de façon à expérimenter la réalité de l'existence d'une justice immanente ou à défaut de la mettre en place.

À moins que la source de la posture arrogante d'Aristote et d'autres après lui ne soit due à la conviction qu'il aurait, par nature, plus qu'un autre quelconque, la capacité de transformer son échec en réussite en en tirant une théorie qui lui permet de conceptualiser une meilleure manière d'agir. Présomption de supériorité ou constat que la plupart des gens, même si la situation dans laquelle ils sont les fait souffrir ne veulent rien moins que le changement et se remettre en question. Là encore, tout dépend de la posture avec laquelle on aborde l'expérience. Si l'on aborde une situation en l'ayant déjà envisagée théoriquement, on n'est certes pas prêt à tout, mais on peut tenter de réaliser une partie de ce que l'on avait prévu faire ou dire si l'opportunité se présente. De même est-on ainsi plus en mesure d'analyser cette expérience afin éventuellement de tenter l'expérience autrement une autre fois. Cette démarche se rapproche d'une démarche scientifique et permet éventuellement d'esquisser ensuite des lois ou des méthodes afin d'agir plus efficacement ou de partager cette expérience. Peut-être Aristote ne voulait-il qu'expliquer d'où lui provenait cette souveraineté que les autres paraissaient lui envier en le qualifiant d'arrogant afin de leur permettre d'acquérir cette même souveraineté.

2) Retour vers Léonard de Vinci

Léonard, nous l'avons dit, est l'exemple type du designer utopiste, cultivant un monde d'idées, de rêves, de projets irréalisables²⁷⁸. Cependant, on ne peut dire qu'il ait vraiment cultivé ses idées en lui-même sans chercher à les partager, même si sa façon étrange d'écrire en miroir peut quand même nous faire pencher en faveur de cette hypothèse. Peut-être jugeait-il les hommes de son époque indignes de recevoir ses idées, ou peut-être avait-il peur de ce qu'ils auraient fait avec plus de pouvoir et plus de force. Freud parle avec passion de ce complexe léonardien, et voit en lui l'exemple d'un homme qui aurait d'abord été passionné par la peinture puis, déçu se serait tourné vers la science. Ses dessins de machines sont d'un grand raffinement, d'une grande précision géométrique et technique, sont-ce pour autant des oeuvres de scientifique ? Peut-on qualifier ses études de la nature de scientifiques ? Dans une certaine mesure, si on les replace dans le contexte de l'époque, il faut bien admettre que les uns tendent vers la démonstration d'un savoir théorique en matière de science physique, de dynamique, et les autres sont un début de ce que l'on pourrait appeler les sciences de la nature²⁷⁹. Peut-être tout cela était plus destiné à étayer son désir de fonder une académie des sciences que le désir de fonder une entreprise d'ingénierie. C'est pourtant une entreprise d'ingénierie qui s'appelle aujourd'hui *Vinci*. Mais il existe aussi une université *Léonard de Vinci*, dont le financement a été l'objet d'un scandale dans les Hauts-de-Seine. Le clos Lucé, château de la Loire qui fut autrefois donné par François Ier à Léonard, accueille aussi quelques une de ses machines imaginaires réalisées depuis, grâce aux avancées techniques. Son nom lui seul continue de servir de marque, agrégeant un certain nombre de valeurs, et donnant une actualité, une continuité à ses idéaux, peut-être imparfaitement et sans son consentement, mais ce n'est pas absolument certain.

²⁷⁸ C'est ce que lui reproche Freud dans *un souvenir d'enfance*, comme si il avait transféré ou sublimé son désir de réalisation artistique en une méditation sans fin, abstraite, fantasmatique.

²⁷⁹ D'après le roman de Sophie Chauveau, *l'obsession Vinci*, il semble qu'il ait été parmi les premiers à braver les interdits religieux pour réaliser de nombreux corquis d'anatomie en disséquant des cadavres humains grâce à la complicité d'un médecin de l'université, jusqu'à ce qu'une épidémie de peste l'oblige à s'éloigner et à renoncer à cette pratique.

S'il n'avait pas cherché à traduire ses rêveries en dessins techniques et notices explicatives, tout cela n'aurait jamais vu le jour, peut-être. Peut-être que toutes ces formes seraient restées pendues en l'air dans le monde parfait des objets en soi, attendant qu'un autre fou vienne les contempler... Peut-être, mais ce n'est pas sûr non plus, et pourquoi lui reprocher d'avoir essayé de les transcrire, même imparfaitement, afin que peut-être un jour, quelqu'un puisse essayer de les réaliser, ou continuer de raffiner le rêve pour l'amener un peu plus près de la réalisation. On peut penser à Jules Verne, par exemple, entre autres, comme intermédiaire. Il ne semble pas vain, avec le recul, tout ce travail de raffinement et de précision que lui rendait nécessaire la transcription sur papier, tous ces calculs pour rendre l'idée présentable et un peu plus acceptable. Pourtant, cela lui valut bien des quolibets, bien des souffrances, bien des bannissements. N'est-il qu'un fou qui s'est réfugié dans l'abstrait parce qu'il ne parvenait pas à franchir la barrière de la peur des autres, ou est-il un génie qui a bien fait de rester accroché à son rêve pour le transmettre complet et raffiné aux générations futures ? Bien sûr, il n'est pas suffisant de dire qu'il fallait peut-être qu'il subisse de telles conditions pour produire cela. Il n'est pas non plus très pertinent de dire que nul ne pourrait refaire un tel "coup de génie" aujourd'hui, certains comparent Steve Jobs, notamment à ce grand homme historique. Un autre point est important, qui est de distinguer plusieurs formes de "totalitarisme" : Si Léonard a une volonté de tout comprendre et de tout connaître, il ne fut jamais un tyran, pas même domestique et nombreux sont les récits qui le dépeignent subissant les facéties de ses apprentis ; il n'a jamais cherché à imposer ses modèles à qui que ce soit mais ceux-ci ont pu être mobilisés comme méta-modèles par d'autres personnes qui s'en sont inspiré pour réaliser leurs propres rêves ; ce qu'il oppose à ce qu'il faut bien appeler un totalitarisme "vulgaire" qui impose par des vociférations tout et n'importe quoi et cherche à empêcher toute décision individuelle afin de garantir l'immobilité du système et l'immovibilité du souverain, ayant recours à la peur et à la menace ; un totalitarisme imaginaire qui est celui prêté à quelque big brother qui contrôlerait le monde industriel et régirait la totalité de l'expérience, la libre concurrence et les lois anti-trust devant empêcher cela.

a) L'impossibilité de réaliser comme source de raffinement

Il est intéressant de noter que Freud semble presque reprocher à Léonard son goût pour la science qui l'aurait détourné de la peinture. À plus d'un titre car cela serait peut-être aussi à l'origine d'une certaine attitude de Marcel Duchamp. En même temps, on peut se demander si ce n'est pas à partir de la compréhension de ce phénomène chez Léonard que Freud s'y intéresse et si ce n'est pas aussi ce qu'il lui fit concevoir le processus de sublimation. Mais, on ne sait jamais vraiment avec Freud, car il semble, à lire *malaise dans la culture*, que la recherche de satisfactions morales serait presque une perversion. Autant la capacité à renoncer à certaines satisfactions immédiates pour accéder à de plus grandes satisfactions, ou à des satisfactions plus assurées, serait vecteur de cohésion sociale, but ultime de la civilisation ; autant la recherche de satisfactions morales serait porteuse d'intégrisme, de fanatisme, de dogmatisme, et ainsi source de division.

On peut reprendre la question de l'industrie culturelle sous un nouvel angle, peut-être, et surtout deux questions : pourquoi cette structure, malgré ses idéaux libertaires et égalitaires, favorise-t-elle l'émergence de personnalités tyraniques ? et pourquoi la jolie héroïne est toujours pardonnée ? Si le monde de la culture vise à mettre en lumière le conflit d'Eros et Thanatos, le héros est nécessairement celui qui triomphe des autres formes et de leur pulsion de mort à son égard, de même qu'il devrait surmonter sa propre pulsion de mort envers les autres. Si il parvient à un tel triomphe, il lui incombe une sorte de responsabilité envers ceux laissés en déshérence et se trouve pris dans l'obligation de les mener, de les guider, ce qui n'est pas évident si ceux-ci ont fait preuve de volonté destructrice à son égard. La deuxième question est plus délicate, nous renvoyant aussi au monde grec et au mythe d'Io, ainsi qu'au personnage de la femme adultère dans le nouveau testament. Car bien sûr l'homme doit aussi renoncer à une partie de ses pulsions libidinales, qui lui sont présentées comme de mauvais désirs, pour accéder à une position correcte dans le monde régi par la culture. Il semble qu'il n'en soit pas de même pour les femmes. Au contraire, il semble qu'elles aient à jouer un rôle d'intégrateur social en liant les hommes entre eux, en les soumettant à la rivalité, en les forçant à se conjuguer, à se lier avec des êtres qui auraient pu être des ennemis. Peut-être la question doit aussi être posée, est-ce pour cela, comme telles, qu'elles sont sacrées

comme fées, glorifiées pour être à la fois castratrices (homme, tu es sale et ton désir est sale, mais je te remercie si tu renonces à la pulsion) et tentatrices (images idéalisées d'un chemin d'accès à un paradis), et cela pour cacher le fait qu'elles sont entièrement mobilisées comme forces érotiques, réalisation d'un érotisme permanent qu'elles ôtent aux hommes pour les forcer dans un chemin où ils transforment leur amour brut en amour pur ? Dans un chemin où ils dépassent la pulsion de mort envers le rival en partage amoureux à trois ou plus ? Sont-elles utilisées comme telles par un système qui les enferme ou veulent-elles tenir cette position qui leur permet de dominer les hommes et de les maintenir dans l'étau de la confusion des sentiments alors qu'elles promettent d'offrir l'amour ? Et la pornographie ? est-ce une mise en lumière des adultères, pour jugement, une publicité pour des organisations de prostitution, un pur fantasme enregistré par quelque *dream catcher*, ou mise en public de la vérité du rôle des femmes comme lieuses sociales ou comme sélectrices naturelles²⁸⁰, ou bien encore les fées sont-elles des êtres plutôt spirituels qui ne veulent absolument pas être mobilisées comme objets sexuels et sont-elles doublées par des dispositifs communicationnels dans lesquels ceux qui les désirent peuvent trouver des satisfactions et la pornographie serait alors à regarder comme une chose burlesque, enregistrement de ces hommes qui jouent avec des poupées gonflables interactives. Certains voudraient que la prostitution soit un stade, une étape obligatoire dans le développement des femmes, qu'elles soient toutes obligées d'en passer par là pour s'ouvrir au monde et y être aussi intégrées. Dans le mythe pourtant, et les contes de fées, celles-ci incarnent plutôt des idéaux abstraits, sont des vertus, des muses et font mal aux hommes infidèles qu'elles conduisent au *val sans retour*.

²⁸⁰ Bien que n'ayant pas cherché à accéder au contenu des publications ci-évoquées, il semble que ces pratiques ne soient pas liées à une réciprocité de soin et d'attention, mais plutôt proches d'un rapport délimité, mesuré, normalisé, ce qui rapprocherait cette pratique de la prostitution. Il ne semble pas impossible que ces publications participent d'une publicité qui serait proche du raccolage. On peut craindre aussi qu'il ne s'agisse d'une forme d'*opération* dans le sens clinique, dans un but d'altérer psychologiquement ou de normaliser socialement une personne qui aurait tendance à avoir un comportement *déviant* ou de nature à remettre en cause les intérêts de personnes exerçant une autorité ou un pouvoir. À moins qu'il ne s'agisse que d'un jeu vidéo destiné à piéger des pervers dans lequel aucune femme ne serait obligée par quelque moyen à se soumettre à tel jeu. Il n'est pas impossible non plus que certaines femmes aiment cela pour des raisons qu'elles n'oseraient avouer et qu'elles préfèrent ainsi entretenir un mystère qui les protège.

Cette dualité, nous la retrouvons sans mal à l'époque, et Sophie Chauveau, à travers sa trilogie florentine (Lippi, Botticelli et Léonard) montre aussi cet ambiguïté dans la relation du peintre à ses modèles, et parallèlement, du modèle, du type de femme qui est promu à la fois par ces trois artistes, mais aussi par d'autres auxquels ils se confrontent. Si Lippi est l'enfant des maisons closes, sauvé par les filles et zélé pour leur faire plaisir et les embellir, Botticelli est plus amer envers elles, même s'il est tout a fait capable d'en magnifier la beauté. Lippi fut le maître de Botticelli, mais il est surtout célèbre pour avoir épousé une nonne, car il refusait de faire comme de coutume et de prendre la plus jeune fille du bordel comme modèle pour une vierge à l'enfant, il aurait alors rencontré toutes les novices de la ville et ils seraient tombés réciproquement amoureux lors de séances de pose. Cet auteur (Sophie Chauveau) évoque un Botticelli en fin de carrière pleurant devant la joconde et se blâmant de n'avoir jamais rien compris aux femmes et à la peinture. Peut-être n'est-il pas anodin non plus de noter que la jeune fille qui servit de modèle pour la fameuse *naissance de Venus* fut adulée par toute la cour florentine avant de mourir très rapidement. On ne peut qu'opposer ces deux visions de la femme que représentent Léonard et Sandro, et affirmer que la femme léonardienne semble plus autonome, plus sûre d'elle, préfigurant la femme politique, maîtresse de son destin, quand la femme Botticellienne, si elle, est une déesse, semble dépendre de toute une machine régissant ses apparitions, dépendante peut-être du souffle du vent qui la porte de ci-de là sans que l'on puisse être certain que c'est elle qui maîtrise son vaisseau.

b) designing art work

On peut trouver de nombreuses définitions de l'oeuvre d'art, de son utilité, de ses buts. Peut-être chaque artiste est-il animé par la volonté de rendre visible une définition de l'art différente et cela conditionne ce que l'on nomme le style. L'oeuvre a-t-elle toujours un but ? Est-elle une proposition discursive ? Doit-elle nécessairement s'inscrire dans l'histoire de l'art, amener quelque chose de neuf ? Provoquer un changement, appeler un *peuple qui manque*²⁸¹. Peut-être l'oeuvre n'a-t-elle de valeur que lorsqu'elle oblige à repenser le monde, dépassant ainsi tout utilitarisme et toute récupération possible, en appelant à une nouvelle interprétation du monde. Mais l'art n'est pas que cela, étant aussi rituel, manière de faire, manière d'habiter et peupler le monde de formes, manière de jouer avec le cadre légal pour opérer des distinctions, des coupures²⁸², et ce que l'on nomme "culture", après coup, est peut-être la reconstitution de cette manière d'être dans un territoire, d'en mobiliser les forces. On doit distinguer alors un art "officiel", dominant, d'un art "révolutionnaire" qui vise à modifier les structures du rapport entre l'homme et la nature et/ou la culture établie. Que ce dernier vise à rétablir les liens de l'homme avec la nature, comme dans le cas du romantisme anti-industriel, ou à restaurer une dimension symbolique perdue en invoquant une dégénérescence morale, ou qu'il soit premier, "primitif" et vise à instaurer un lien entre l'homme et son milieu, c'est la

²⁸¹ Selon Deleuze et Guattari, dans *qu'est-ce que la philosophie*, l'oeuvre aurait ceci en commun avec le concept philosophique, d'être un appel à un *peuple qui manque*.

²⁸² G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991, p.174 : *L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison (les deux sont corrélatifs ou même se confondent parfois dans ce qu'on appelle un habitat). Avec le système territoire-maison, beaucoup de fonctions organiques se transforment, sexualité, procréation, agressivité, alimentation, mais ce n'est pas cette transformation qui explique l'apparition du territoire et de la maison, ce serait plutôt l'inverse : le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, sensibilia qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression, rendant possible une transformation des fonctions. Sans doute cette expressivité est déjà diffuse dans la vie, et l'on peut dire que le simple lis des champs célèbre la gloire des cieux. Mais c'est avec le territoire et la maison qu'elle devient constructive, et dresse les monuments rituels d'une messe animale qui célèbre les qualités avant d'en tirer de nouvelles causalités et finalités. C'est cette émergence qui est déjà de l'art, non seulement dans le traitement de matériaux extérieurs, mais dans les postures et couleurs du corps, dans les chants et les cris qui marquent le territoire. C'est un jaillissement de traits, de couleurs et de sons, inséparables en tant qu'ils deviennent expressifs (concept philosophique de territoire).*

même logique constructiviste qui mobilise tous les éléments présents dans une cosmogonie. On peut aussi bien faire de l'industrie un démon contre lequel il faut ranimer les dieux naturels des grecs (Athena contre Minerve), comme on peut imaginer un dieu bienveillant qui viserait à nous rendre insensibles aux tyrannies de la nature. Dans les deux cas, on mobilise les forces en présence, on polarise leurs rapports et l'on cherche l'adhésion, le soutien du peuple.

Être un peintre honnête, ce n'est pas seulement faire de belles images, ou faire des images techniquement irréprochables. Peut-être cette définition de l'art en tant qu'événement n'a lieu d'être que dès lors qu'il est médiatisé, destiné à un public anonyme, et qu'il ne s'agit plus de complaire à un mécène. Peut-être cependant les "grands" peintres du passé avaient-ils tout de même le désir que leurs oeuvres fussent accessibles et parlent au plus grand nombre. Peut-être même les peintures votives financées par de grands princes, et montrant ceux-ci tout petits devant les dieux visaient-elles à amener le peuple à ne pas rester aux pieds de leurs princes, sans ironie aucune, et fussent ceux-ci des modèles de vertu. Dante et Machiavel ne disent pas autre chose²⁸³. L'art est peut-être inséparable d'un projet pédagogique, d'un projet révolutionnaire, d'un désir religieux qui donnent force aux choix opérés par l'artiste, et c'est en cela qu'il s'oppose aux logiques du design et du marketing, qui ne viseraient qu'à produire des formes qui entrent dans les cases "déjà-faites" des perceptions, affections et opinions communes. Mais nous parlons là de l'art "moderne", de l'art "second", pourrait-on dire, et non de cet art "premier" qui vise à rendre possible la vie humaine sur une terre hostile. C'est peut-être toujours la même chose et l'art a toujours à se constituer des éléments de son environnement, quel qu'il soit, pour y trouver, y créer les conditions d'une vie enchantée, et peu importe que l'orage ait été remplacé par le marché. Le design d'oeuvres d'art devra donc nécessairement commencer par une étude approfondie des conditions de vie, sociales, politiques, religieuses, de ce qui structure le rapport au monde de ses contemporains.

²⁸³ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1991, p. 166 : *L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage.*

3) Le problème de l'appropriation du concept

Une fois reconnue la valeur de tout ce travail abstrait, reste le vrai problème de la transformation de ces idées en actes et en objets matériels. Là encore, Dante apporte un éclairage intéressant lorsqu'il nous explique qu'arrivant au paradis et entendant parler de biens qui, contrairement aux biens matériels augmentent lorsqu'on est plus nombreux à les partager : les biens spirituels sont de telle nature que plus on les partage et plus ils s'accroissent, mais les biens matériels posent toujours le problème du partage. Tant que le bien n'est pas réalisé, on peut partager sans problème le concept, les idées, personne ne se soucie vraiment de se l'approprier, on dit que le bien était là de toute éternité dans sa pureté du monde des idées... Mais une fois réalisé, chacun veut se l'accaparer, ou s'en attribuer la paternité. Ce problème de la propriété intellectuelle est de plus en plus aigu, à l'heure de l'économie de l'information et certains sont devenus les spécialistes du placement d'informations, maîtres des réseaux qui savent où et quand une information a le plus de valeur. C'est sans doute une autre raison qui pousse Léonard de Vinci et de tels hommes qui seraient tournés vers les idées à se réfugier dans une forme d'autisme, préférant rester dans la pureté des idées éternelles que de se battre avec les autres pour les miettes de matière informée, le même état d'esprit que celui décrit par Baudelaire dans son fameux poème de l'*albatros*. Il faut aussi évoquer certains personnages que l'on a pu qualifier de *gate-keepers* dans une société de la connaissance. Le danger étant que de telles personnes ne se créent des rentes de situation, restaurant une forme de mandarinat qui leur permettrait en quelque sorte d'accaparer la plus-value culturelle. Il va de soi que de telles situations ne sont que rarement acquises par un simple courtisanship, mais il n'est peut-être pas inutile de se méfier de cette dérive possible.

a) quels fins, quels buts priment lors de la conception ?

On peut affirmer que la valeur sociale des sciences sociales, tout comme l'utilité de l'art sont moins fermement établies que celles de l'industrie ou des sciences dures.

La question de la hiérarchie des valeurs peut paraître très abstraite, mais on ne peut nier qu'elle soit structurelle. De même sont imbriqués éthique et esthétique, comme sont peut-être aussi liés mode et design à la sociologie. Selon certains philosophes, dont Kant, le beau doit être le reflet du bon et de l'utile, il est inconcevable que paraisse beau quelque occurrence du mal, du diable. Cela implique que l'on soit absolument sûr de sa position, hermétique à toute séduction, insensible aux sollicitations aussi bien de l'ambition que du désir. On pourrait croire que Kant cherche à rendre le jugement impossible pour ouvrir le monde, mais on ne peut être sûr qu'il ne veuille le clore de telle manière qu'il y soit seul juge. À l'inverse, le monde de Deleuze et Guattari, où tout est possible mais il y a des disjonctions, pas de juge, pas de conflit.

Ce que l'on peut traduire *vulgairement* par l'opposition entre l'économie d'Ancien Régime et le libéralisme. Entre une économie où la définition de la valeur dépend d'un groupe et un monde ouvert dans lequel le marché détermine le cours des choses. Auquel cas il faut bien admettre aussi que la démocratie engendre une certaine forme de chaos, d'imprévisibilité, d'où peut-être la racine grecque commune de démos, démon, daïmon. Cette idée que l'opinion souveraine est un tyran qui promet et fait choir selon son caprice, faisant fi de toute logique. D'où aussi l'importance de cette question de la séduction lors de la conception d'un quelconque objet vers quelque personne ou groupe. Car l'idée de séduction implique que l'on ait un but vers lequel on veut emmener celui que l'on séduit. Et pour en revenir à Nietzsche, ce n'est pas que dieu soit mort, c'est que plus personne désormais ne peut prétendre y être, mais chacun peut être à l'origine d'un monde. Seuls le romancier, le philosophe solitaire ou le peintre peuvent assumer vraiment la question du sens de leurs oeuvres, mais cela est plus délicat pour le designer industriel, incapable d'agir sur la définition des buts sociaux de l'entreprise.

b) l'appropriation de la capacité de conception

Vaste problème, très à la mode. Deux raisons principales : la judiciarisation du monde moderne et l'accuité de la question des droits d'auteur dans *la société de la connaissance*.

La judiciarisation commence, en partie, à la Révolution et s'amplifie pour atteindre par moment des pics d'absurdité comme la terreur. Même le problème d'André Breton et de son épuration du mouvement surréaliste, ça y ressemble. Même problème dépeint avec humour par Fernando Pessoa dans *le banquier anarchiste*²⁸⁴, de l'impossibilité de vivre vraiment avec les autres à moins d'accepter ce problème de hiérarchie, d'ordres, de soumission. Seule issue, vivre seul, comme un aigle, loin du monde ou devenir actif dans le piétinement de ses propres rêves et en accepter une maigre part au goût amer. Le choix de la judiciarisation du problème est certes symbolique d'une tempérance, mais parfois on se demande si négocier n'est pas implicitement renoncer et perdre déjà.

Puisque certains accordent au marché une aura de divinité, en plus d'une autonomie de sujet pensant et agissant. Voilà un Dieu qui n'a aucune loi, qui n'accepte aucune régulation, qui revendique le droit de se retourner à tout moment. La judiciarisation permet de contourner de deux façons cette autonomie du marché. D'abord en jouant de manière à faire basculer le marché d'un côté ou de l'autre, et aussi dans certains cas en permettant d'échapper à une partie des sanctions de celui-ci. Dans une certaine part de l'économie que l'on nomme haute finance, le marché obéit à des lois. Notamment, on sait que lorsqu'une entreprise est menacée de poursuites judiciaires, son cours baisse. Certains initiés ont pu, parfois, jouer de leurs relations avec des journalistes ou des analystes financiers pour faire ainsi chuter le cours d'une entreprise et, par le biais de sociétés écrans ou de fonds de placements racheter d'importantes parts de ces sociétés à bas coût. C'est une technique parmi d'autres²⁸⁵.

²⁸⁴ Disponible aux éditions 10/18 sous le titre "*chroniques de la vie qui passe*".

²⁸⁵ Voir sur ce point, l'annexe 2, en fin d'ouvrage, qui donne quelques exemples, anciens, de ces techniques, et qui permettent de mieux percevoir une certaine logique de la "création de valeur".

La naïveté est peut-être plutôt de croire que les princes de la finance craignent la crise financière. En fait, il semble qu'ils en jouent plutôt comme d'une arme leur permettant de tenir en otage les gouvernements. Pour prendre un exemple dans la crise économique actuelle²⁸⁶, ne sont-ce pas les directeurs financiers, sous la pression des actionnaires (ils sont souvent les principaux, par le biais de stock options) qui ont décidé la politique de délocalisation ? Et n'est-ce pas une manière de contourner les lois sociales qui les obligeraient théoriquement à partager les fruits de la croissance avec leurs salariés ? Il serait peut-être temps d'imposer enfin les revenus du capital au moins au même niveau que les revenus du travail, si l'on souhaite que ces fruits ne soient pas définitivement accaparés par des personnes qui se moquent de l'intérêt général et ne cherchent qu'à accaparer ou détourner tout le profit. Il est à craindre autrement que les mouvements de révolte qui se propagent actuellement ne débouchent sur une guerre civile. Mais peut-être cela fait-il partie de leur plan car il est avéré que rien ne permet mieux que la guerre la concentration des richesses dans les mains d'une petite élite.

Devenir designer, artiste-à-la-mode, ou directeur artistique, n'est-ce pas s'accaparer la plus-value culturelle ? au détriment d'artistes minoritaires dont on va exploiter la créativité d'autant plus vivace qu'ils sont maintenus dans la précarité et une certaine forme d'exclusion ? Il n'est pas impossible que là soit l'origine de la méfiance exprimée envers les *élites culturelles*, qui ne feraient qu'exploiter l'inventivité des autres dans le seul but de maintenir leur supériorité de classe. Il n'est pas impossible non plus que ceux-ci mêmes ne soient en fait, la plupart du temps, eux-mêmes considérés comme pantins, porte-chapeaux ou pions interchangeable par une autre élite qui ne cherche pas à faire joli mais aurait compris l'intérêt à maintenir une apparence de développement culturel, spirituel, démocratique en promouvant toutes les micro-cultures indifféremment. Là encore, nous approchons une des limites de la liberté : s'accorder la liberté de mentir aux autres au nom d'un idéal

²⁸⁶ Citons juste un article dans *Le Monde* daté du 9 août 2011 sur *la stratégie chinoise du Yuan*. L'auteur (Antoine Brunet) explique que le gouvernement chinois maintient le Yuan au taux le plus bas possible pour accroître sa compétitivité dont résulte à la fois une *désindustrialisation majeure des pays occidentaux et une industrialisation intense de la Chine*. C'est bien que le "dumping social" ainsi opéré arrange les financiers occidentaux, car il leur permet de contrer toute velléité de contrôle gouvernemental sur leurs activités. Le gouvernement chinois n'ayant peut-être pas le rôle de décisionnaire qu'on veut lui prêter dans cette affaire. Maintenir la monnaie chinoise au plus bas arrange surtout les entreprises occidentales ayant implanté leurs unités de production là-bas.

supérieur qu'ils ne seraient pas en mesure de comprendre, n'est-ce pas se condamner soi-même à servir des intérêts qui nous dépassent et nous utilisent malgré nous aussi ?

4) La question du désir et de la responsabilité

Peut-être la vie humaine n'a de sens que dans un dialogue permanent entre le matériel et le spirituel. Il ne s'agit ni de s'enfermer dans la contemplation abstraite et la rêverie solitaire, qui est stérile et conduit à l'intolérance, ni non plus de vivre en animaux, dans la seule joie de la consommation renouvelée. C'est dans l'échange entre les deux mondes, dans la confrontation à la métaphysique et à l'environnement que nos idées prennent sens et vie. Le design comme dispositif communicationnel, c'est avant tout une idée démocratique, partager les idées et en tester la validité avant de les réaliser, en les confrontant aux idéaux, et aussi au regard critique des autres. Cela limite le désir, donne l'impression de lui couper les ailes parfois, mais cela limite aussi la responsabilité, en nous faisant la partager. Le design a vocation à être un antifascisme, à l'opposé de la posture de celui (ou celle) qui raffine ses plans tout seul et les impose ensuite, avec une logique imparable, aux autres.

On peut déplorer cette dissolution de la responsabilité propre à l'industrie. On peut tenter de restaurer ce désir de trouver un responsable, ce qui revient souvent à trouver un coupable à étêter, mais cela fait, n'en doutons pas, partie de l'intérêt de la nouvelle forme organisationnelle créée par la bourgeoisie que d'énoncer d'emblée la responsabilité limitée et partagée. À la fois, cela empêche toute forme de pouvoir absolue, et devrait permettre d'échapper à la tyrannie, et cela permet aussi à chacun d'espérer pouvoir participer activement à la prise de décision, à la mise en forme de l'outil, à la définition des conditions de travail, à l'orientation stratégique de l'entreprise. On peut avoir l'impression, le sentiment, que les artistes sont le contre-poids de cette disparition de la responsabilité individuelle, eux qui veulent signer leur oeuvre. Pour les sociologues de Francfort, cela leur semblait être une duperie, un mensonge destiné à cacher la destruction de la notion d'identité par la machine déshumanisée. L'artiste, au niveau macro-social comme au sein de chaque entreprise, serait une fiction destinée à servir de caution morale et permettant d'énoncer que le devenir individuel est possible et même encouragé. Si l'usine tend à dépersonnaliser les individus, en faisant d'eux des rouages anonymes répétant des tâches découpées en actions simples, sans avoir aucune conscience ni aucune responsabilité quant au fonctionnement et aux buts de l'entreprise, la société qu'elle permet d'ériger favorise le développement d'individus libres et d'une certaine

manière absolue que sont les artistes. Ceux-ci, non seulement sont érigés en modèles de développement de la personnalité, mais aussi ils ne subissent aucune contrainte, fixent eux-mêmes leurs règles, leurs significations. Ce mythe de la superstar autonome permettrait aux autres d'accepter une vie de contraintes, une vie pliée sous le joug, et c'est en cela qu'ils ont de toutes façons une responsabilité, qu'ils le veuillent ou non, dans la continuation de la société industrielle. Ils exposent le mythe d'un soi absolu, d'un désir réalisé d'épanouissement, même s'ils ne rencontrent pas de succès économique.

Peut-être aussi est-ce pour cette raison qu'on leur fait payer au prix fort, par des privations économiques et autres, leur refus de collaborer. C'était aussi l'un des buts des fondateurs du Bauhaus que d'empêcher l'émergence de telles personnalités, en permettant aux artistes d'être intégrés à l'entreprise. Cependant, cette normalisation heurte le sentiment des artistes, qui n'ont pas simplement envie d'exister pour eux-mêmes égoïstement mais sont convaincus d'avoir un rôle bien à eux à jouer. Les artistes, avec les philosophes, ont une exigence de vérité qui se veut sans compromission, sans attachement, afin d'être à même aussi de jouer les oiseaux de mauvais augure si cela s'avérait nécessaire. Comment l'artiste pourrait-il parvenir à une telle lucidité, à une telle neutralité qui fasse que ses œuvres aient du sens pour tous s'il est engagé dans un parti, s'il est mis au service d'une classe sociale particulière ? Cela n'a guère plus de sens que de vouloir l'engager à être au service d'une religion contre une autre ; l'art s'inspire de la nature, des conditions sociales et ses œuvres ne peuvent faire sens que si il n'est pas partisan. Encore une fois, si être artiste appliqué n'était pas servir le pouvoir économique dans sa volonté de maintenir la classe pauvre dans l'étau, peut-être les artistes accepteraient-ils plus volontiers de contribuer à améliorer esthétiquement une production faite par tous et pour tous.

Aussi, quand Nietzsche nous invite à aller au-delà du bien et du mal, peut-être veut-il nous amener à sortir du fanatisme. La question du pragmatisme est vaste car on ne peut ne pas questionner les moyens et les fins de ce dépassement. La fin justifie les moyens ? à quel point de corruption des valeurs considère-t-on alors qu'un dépassement a eu lieu qui rend inatteignable les fins initiales ? Ou faut-il considérer que l'absence de possibilité d'une fin prédéterminée est la condition qu'il nous faut accepter ? Ou qu'il nous reste la possibilité d'essayer de devenir un surhomme et de

dépasser les déterminations initiales de notre condition ? De même l'émergence de ce concept de la mort de Dieu, car au départ Nietzsche croît en Dieu et s'il est déçu au point d'écrire cela, c'est qu'il trouve des raisons d'être déçu²⁸⁷. Ou est-ce que Nietzsche a définitivement besoin d'un ennemi contre qui dresser les autres par ses mots parce qu'il est de son essence d'arranger les foules en prédicateur ? Parce qu'il a besoin d'un démon pour être un héros ?

²⁸⁷ Il dit aussi, à un moment : *partout où j'ai cherché Dieu, je n'ai trouvé que des hommes singeant leur idéal*. Mais peut-être est-il vain de le chercher. Comme dit l'adage, *si tu ne vas pas à la montagne, la montagne viendra à toi*. Peut-être faut-il plutôt essayer d'actualiser les qualités de ce que nous croyons être, de ce que nous connaissons de Dieu pour avoir le sentiment de participer à un monde divin, enchanté.

III Quelles perspectives ?

Le design serait un outil permettant de promouvoir une certaine forme de développement ou d'évolution. Toutes les révolutions ont échoué. C'est une assertion trop violente sans doute. Toutes les révolutions seraient un spectacle organisé par les tenants du pouvoir pour faire un écran de feu qui leur permet de changer de masques sans que personne ne s'en aperçoive et de garder le pouvoir. Aristote, mais Kant aussi tendent à chercher des raisons qui légitiment la mainmise de certains sur le pouvoir. Ce n'est pas le cas de tous les philosophes cependant et d'autres ne cherchent peut-être à être souverains qu'en eux-même, sans avoir la moindre volonté d'exercer un pouvoir sur autrui. Peut-être les philosophes, dont les sophistes, essaient-ils de mettre au service des autres leurs capacités intellectuelles dans le cadre d'une activité de conseil, de la même manière que les artistes peuvent mettre à disposition leurs capacités créatives. La question d'une pensée pure, d'une raison pure ne vient peut-être qu'en second, après avoir essuyé les conséquences d'une aide ou d'une confiance accordée trop facilement à quelqu'un qui en fit mauvais usage. Et le désir de faire émerger une oeuvre ou une pensée révolutionnaire est peut-être aussi une réaction.

Peut-être on ne peut rien changer. Ce n'est pas certain non plus. Il ne s'agit pas d'*éduquer le goût du public*, ou de leur donner envie de s'investir plus dans la politique ou le design, plus dans le sens d'au-delà d'un choix d'étiquettes ou de partis. La plupart des gens préfèrent se plaindre et rejeter la responsabilité sur autrui, le chef ou le peuple, selon l'angle de vue ou l'humeur du jour. Pourquoi ne pas prendre tout ça avec humour et légèreté ? En se disant qu'après tout, et sans cynisme, on peut tout de même continuer d'essayer de rendre les objets plus beaux, d'apporter plus de soin à leur ergonomie.

A Le concept chez Deleuze et Guattari

Si la philosophie n'a vocation qu'à être une boîte à idées pour tous, où même les publicitaires peuvent venir pêcher des idées, des concepts, pourquoi le design serait plus responsable des conséquences de ses actes ? Ce n'est pas la responsabilité du créateur de formes, de celui qui les fait émerger et les révèle que de leur attribuer un prix, une vocation sociale, un devenir engagé dans un jeu de pouvoir. Si la philosophie n'est qu'une exploration du monde des concepts et une tentative pour les rendre perceptibles, accessibles, le design est un chemin parallèle qui ne mène nulle part non plus. Création de formes, publication, réactions qui suscitent une nouvelle vague de création de formes.

Continuer c'est tout de même servir le monde, ne pas s'y opposer complètement, même si l'on publie des oeuvres contestataires. Le concept est une forme de dispositif communicationnel, insaisissable, extensible dans tous les sens. Le design crée parfois des formes qui rendent perceptible un concept et des formes qui sont un restylage du même. Des structures et l'adaptation à la mode, aux cycles économiques. Il ne s'agit pas de dire que l'un soit bon et que l'autre soit à rejeter ni d'affirmer que la mode soit inutile, ou un simple parement féminin, un accessoire de séduction. Même le jeu du renouvellement des apparences a du sens, non seulement pour tromper l'ennui ou ruser avec l'ennemi (la nature ou la conscience morale), mais aussi comme pur jeu formel, comme joie de vivre et de créer, comme volonté de rester en mouvement.

L'oeuvre d'art serait une somme de percepts, affects et concepts, disent-ils dans *qu'est-ce que la philosophie* ? Les percepts sont plus que des perceptions, des archétypes ou des symboles, les affects seraient aussi des émotions qui dépassent ce qu'il est possible d'éprouver, comme Stendhal le décrit avec le phénomène de *crystallisation* ou ce que les grecs nommaient *catharsis*, les concepts des formes absolues ou déjà des filets pour rassembler les percepts et les affects sous des catégories. L'artiste cristalliserait en des oeuvres, sous un titre qui est un concept un ensemble de percepts et affects. Que faire de tous les *sans-titre* ? Les regrouper sous la catégorie *sans étiquette* ou *ne se prononce pas* ? que faire de l'art brut ? lui reconnaître une valeur prophétique d'autant plus grande qu'elle émane d'un esprit

innocent ? Nous avons vu que Klee comme Itten voulaient permettre à leurs élèves comme à leur éventuel public de retrouver leur innocence d'enfants. La différence est parfois aussi une répétition sans concept.

Si on engage les artistes dans la machine économique, peut-on leur demander d'être créatifs de façon constante et n'est-ce pas la limite de toute exploitation du talent artistique ?

La question du concept est si sensible dans l'ouvrage de Deleuze et Guattari que l'on éprouve presque du remords à avoir pu employer cette notion dans son sens "commun" qui est celui développé par les médias comme *objet en soi* des manoeuvres de *teasing* du marketing, du design et de la publicité. Cet objet en soi étant l'équivalent de l'oeuvre originale dans sa sacralité muséale dont on vend le souvenir à travers des objets dérivés.

Il faut bien admettre que c'est le concept de révolution qui s'active et déclenche des formes multiples et non un design, fut-il méta-social qui engendre la révolution. Pour preuve, l'assemblée constituante ne se réunit qu'après la révolution.

Nous avons évoqué la possibilité de considérer le design comme une faculté conceptrice. Peut-être certains des objets seulement répondent à cette capacité et la capacité de créer des concepts n'est pas un design de concepts, pas plus qu'une machine philosophique ne peut être considérée du point de vue du design comme un objet. Design a world ? peuplé de personnages imaginaires auxquels on attribue des qualités et pour lesquels on conçoit des devenirs ? Les communicateurs de la publicité, du marketing et du design ne s'appuient-ils pas sur de telles fictions (cibles, CSP, groupes identitaires) qui sont des types de personnages imaginaires auxquels ils attribuent des goûts et des préférences en fonction desquels ils imaginent des solutions de plus en plus complexes de l'ordre de l'environnement social et des libertés ? Mais peut-être est-ce mieux que l'architecte ne soit techniquement qualifié que pour répondre aux questions concernant la solidité des murs, que le designer ne puisse être tenu responsable que de l'apparence des choses, et que le philosophe reste cantonné dans le débat d'idées abstraites agitées par des squelettes ? Mieux pour qui ?

Il peut paraître absurde et vain, ce jeu de la création de formes dont une grande part n'amène pas de différence significative. De même, que dire de l'artiste qui, comme

un caricaturiste pour la presse quotidienne, suit tous les jours la même routine pour faire quand même un nouveau dessin chaque jour ? De même, le philosophe utilise ou démonte les concepts des anciens philosophes et il sait bien que, quelle que soit la qualité de sa construction, ses concepts seront tôt ou tard “fondus de nouveau pour forger de nouvelles armes”. De même, le créateur de formes ne vise à priori pas à produire une réalité figée qui lui obéisse, mais peut-être à participer avec ses outils à la vie collective.

B pas de design sans concept

La répétition est une différence sans concept, c'est l'incipit de différence et répétition. Même le renouvellement des apparences peut correspondre à plus qu'un jeu formel sans concept. Ce n'est pas seulement qu'il corresponde à une nécessité structurale, qui serait le concept rendant nécessaire chaque petite différence, c'est aussi que chaque être humain change et ne peut ainsi vivre exactement deux fois la même expérience, surtout s'il participe à des actions impliquant d'autres êtres qui fluctuent eux aussi. Ça n'a pas le même sens même si ça peut sembler être la même chose. La répétition est justement ce dans quoi voudrait nous enfermer certaine conscience dirigeant l'industrie, décomposant les actes en petites tâches qu'il est possible de systématiser et de faire effectuer par n'importe qui. En réalité, on pourra toujours objecter que l'investissement mental, émotionnel de la personne qui effectue ces tâches en apparence répétitives fluctue et que cela a une influence sur la qualité du produit fini, ainsi bien sûr que sur la façon dont l'acteur perçoit la situation.

Les expériences ont montré que le simple fait de réaliser des études à l'intérieur de l'entreprise pour percevoir si les ouvriers étaient satisfaits de leurs conditions de travail augmentaient la productivité. Le simple fait que l'on se soucie de leur sort les rendait plus performants, à moins que ce ne soit la peur d'être observé par un chef en permanence (car tous les chefs sont complices). Ces deux manières de voir les choses que nous venons d'énoncer, explicitent un peu cette idée de climat émotionnel, de climat affectif qui peut influencer sur la performance des travailleurs. Le fait aussi pour les travailleurs de ne pas faire tout le temps le même produit, mais de participer à un mouvement, à une évolution change quelque chose à leur ardeur au travail, ils n'ont pas l'impression forcément de devenir des machines, ou des robots, même si ce ne sont pas eux directement qui orientent ce changement. On disait plus haut que cela pouvait aussi leur donner l'impression qu'on ne les laisse pas installer de routines qui sont aussi un confort, ou qu'on essaie de les noyer sous un flux constant de nouvelles directives. On ne peut pas non plus vraiment décider pour eux s'ils ont envie d'être heureux au travail ou s'ils ont envie d'exister comme rebelles exprimant un mécontentement. Ça aussi, c'est une variable qui échappe aux designers.

Reproche-t-on à un artiste de n'avoir pas été focalisé sur le salaire qu'il allait tirer de son oeuvre au moment de la création ? On lui reprochera peut-être inversement un décalage entre les idéaux qu'il promet dans ses oeuvres et la façon dont il mène sa vie ou sa carrière. Il peut sembler que le design, présupposant de nombreuses coupures entre de nombreuses personnes assumant des fragments de la production des objets, tende à remplacer les normes morales présidant à la création d'oeuvres par des normes techniques visant à rendre aptes à la commercialisation et à l'usage d'objets techniques. Le design n'a pas pour objet la création de concepts, ni même la révélation de concepts, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il ne soit pas lié à une utopie, à des idéaux.

1) le concept et l'oeuvre d'art

Il semble, en relisant *qu'est-ce que la philosophie ?*, que l'art soit l'activité qui trouvait le plus de grâces auprès de la philosophie. Non que le rôle de la science y soit dénigré comme mode de pensée, mais celle-ci semble avoir plus souvent et plus profondément meurtri la philosophie. La question principale, l'enjeu de cet ouvrage semble être d'instaurer, restaurer ou défendre les droits de la philosophie comme activité de création de concepts. Les ennemis jurés de la philosophie sont en premier lieu les sophistes, dont les *concepteurs* du marketing, de la publicité et du design sont les indignes héritiers, nouveaux pirates de la philosophie qui seule possède en droit de créer des concepts. Les artistes non plus n'en ont pas le droit, mais ils créent des personnages ou éternisent des sensations qui agissent au même titre que les personnages conceptuels, et interagissent même avec eux.

Si le concept survole l'ensemble des variations, l'oeuvre est vivante en chaque personne qui s'y arrête et peut tenter de remobiliser une partie des affects dans des situations diverses. L'oeuvre en ce sens ouvre à de nouvelles perceptions comme à de nouvelles formes relationnelles puisqu'elle modifie l'interprétation que l'on pouvait avoir avant qu'elle ne nous touche. L'artiste agit peut-être sans vraiment savoir qui lira l'oeuvre, dans les cas de l'art brut ou d'un art *de masse* ? Le philosophe n'est-il pas un designer de machines philosophiques ? L'artiste n'est-il pas toujours prisonnier d'une idéologie ? Et en ce sens l'artiste est peut-être aussi le meilleur client de la philosophie, pour rendre la politesse.

Ni l'art ni la philosophie ne sauraient être des faiseurs d'opinion, mais les journalistes ont-ils à faire cela ? Si l'art et la philosophie n'ont de valeur qu'en tant que *dernier cri*, volonté de voir le monde changer, le design est-il nécessairement producteur de consensus esthetico-fonctionnel ? Ou n'est-il pas aussi un moyen de peupler le monde de formes qui semblent d'abord y être étrangères et semblant sourire ou vouloir impressionner, dépassent leur fonction en tant qu'objets du quotidien ? Le design pourrait, aurait pu être aussi une force de réenchantement du monde proche du surréalisme, visant à instaurer un rapport poétique aux choses, voire poïétique si l'on envisage le design comme moyen d'éduquer un public quelconque à un rapport moins simpliste à l'objet, à devenir actif dans la relation à son environnement, à

discuter et définir en commun la valeur des actes et des choses, à préparer des projets tenant compte de l'avis des autres. Mais peut-être le design est-il destiné à rester un art mineur en regard de la peinture, de la rhétorique ou même de la poésie, du théâtre et de la musique. Nous avons évoqué plusieurs raisons à cela déjà, dont la dépendance à l'industrie, mais il existe des designers indépendants qui collaborent avec des artisans ou le sont. Les concepts ne visent-ils pas eux aussi tout simplement à modifier le regard que nous portons sur les choses qui semblent évidentes ? Ou le design souffre-t-il d'être considéré comme jeune, n'ayant émergé que depuis deux siècles environ. Mais pourquoi le cinéma et la bande dessinée sont-ils considérés comme des arts à part entière ? Ne sont-ils pas pourtant liés aussi à l'industrie et à la publicité ? Et le design comme concept, n'est-il pas proche de la rhétorique, art de convaincre ou de séduire, par les mots ou les formes ?

2) l'objet du design est-il un concept ?

Le design vise peut-être toujours à produire un objet qui soit communicable, mais cela ne l'exclut pas de fait de l'activité qui consiste en la création de concepts. Un concept est-il nécessairement tissé de mots ? Le design n'est-il pas d'abord tissage de mots et de fonctions et tentative de résolution d'un problème, d'un questionnement, d'une insatisfaction face à ce qui est déjà là, accessible ?

Peut-être en tant que peintre ai-je ressenti un dégoût du même ordre en visitant des expositions dans des endroits dédiés à l'art que ce que peut exprimer le philosophe qui s'écoeure du travestissement du concept en paquet de pâtes ou de lessive réalisé en images de synthèse. Si le concept du design n'est que cette image de nouvelle boîte sur fond d'infini numérique, le design n'est peut-être pas un art conceptuel.

Le philosophe qui construit des concepts peuplant un plan d'immanence, il y a bien un moment où il conçoit dans le but de le communiquer à quelqu'un pour qui ça fera sens, sans vraiment savoir qui non plus, mais en espérant que quelqu'un percevra toutes les nuances, toutes les subtilités, en espérant aussi que quelqu'un aura le courage de mobiliser les forces par lui rassemblées dans cette création qui serait de l'ordre d'un souhait de continuation... ou de détournement ? Peut-être aussi même le designer le plus intégré, le publicitaire le plus damné a-t-il au fond de son cœur quelques images du temps où il étudiait aux beaux-arts, quelques phrases d'un vague prof de com ou d'histoire de l'art qui ressurgissent à un moment dans son travail et le font déraiper et peut-être cette infime particule déclenchera quand même une étincelle plus proche du souhait initial du philosophe ou de l'artiste cité qu'ils ne l'auraient cru eux-mêmes.

Cela en présupposant le pire, que la philosophie et l'art ne soient totalement détournées de leur but premier pour être fondues comme armes pour un nouveau fascisme encore plus efficace et plus imperceptible. Car il se peut aussi que certains designers aient une volonté révolutionnaire et mobilisent sciemment les forces libertaires de l'art et la philosophie dans la construction d'un monde appelant un peuple. Et aussi, par rebond, cela nous renvoie à cette autre question concernant la révolution comme événement organisé par la bourgeoisie pour prendre le pouvoir

aux aristocrates. Car la philosophie de Deleuze et Guattari induit un système-monde capitaliste et un ordre propre à celui-ci et produit peut-être une faille dans ce système. En même temps, on repose la question autrement, avec Pierre Musso qui affirme que la révolution est ce moment où les intellectuels tentent de s'emparer du pouvoir législatif et rompent la sacro-sainte digue de séparation du temporel et du spirituel et l'on est forcé aussi de repenser la question kantienne de l'adéquation à la loi morale comme condition nécessaire à l'exercice de la liberté. Kant postule que chacun connaît la loi morale et il est vrai que peu d'entre les hommes se privent de moquer ou de critiquer ceux qui ne la respectent pas. Kant cherche-t-il à justifier l'existence d'un roi qui serait dépositaire de cette loi morale, ou à rendre chacun capable d'être souverain, plein, entier, autonome et de se forger une loi morale claire ? et encore, s'agit-il ainsi de rendre cet homme apte à agir dans le monde ou seulement à permettre son identification en termes d'écart par rapport à une norme qui s'incarnerait dans un souverain ?

Il ne semble pas à exclure que les concepts puissent être des dispositifs communicationnels, bien qu'ils ne puissent être confondus avec des propositions discursives. Ont-ils une autre réalité que d'être mobilisés de manière épiphénoménale pour s'incarner dans des variations ? Les variations dépendant à la fois de la culture de ceux qui les portent en référence à un concept donné et du milieu de référence où elles se réalisent, aussi bien que des enjeux envers lesquels sont mobilisées les forces contenues par le concept (imaginairement peut-être, bien que même le négatif soit inclus dans le concept). Différents philosophes contribuent dans un temps non linéaire à la construction du concept, où le mobilisent-ils seulement comme un accessoire pour exprimer des divergences et décrire une philosophie qui soit la leur en pretextant le concept ? Autrement dit, ne sont-ils pas comme ces artistes au rabais que seraient les designers enfermés à produire des écarts de pure forme, du style vide et insignifiant dans les concepts *readymade* de la philosophie bourgeoise (conservée par la bourgeoisie dans ses bibliothèques) pour vendre de l'adhésion à un système ou la culture n'est qu'un faire-valoir, une décoration pour tenter de justifier une domination. Kant, pour sûr, n'échappe pas à cette volonté de justifier une domination. Autrement l'art et la philosophie ne sont peut-être que des drogues, des artifices pour échapper à la clôture du monde, et le design n'est peut-être qu'une arme de séduction au service d'un système d'aliénation

sans idéal : *arbeit macht frei*, travailler plus pour gagner plus. Après, on meurt de toutes façons, alors autant maximiser son profit personnel.

C gratuité/efficacité – art & poésie/industrie

Un acte dit gratuit peut être de méchanceté, comme on peut dire d'un beau geste de générosité qu'il est efficace dans le sens où il atteint son but – rien n'est plus délicat que de vouloir aider autrui. C'est enfermés dans cette dialectique désignée par Duchamp, Dada et les surréalistes que tous les artistes contemporains nous pondent des oeuvres apparemment absurdes depuis bientôt un siècle. Le mythe de l'art pur, désintéressé, qui doit ne répondre à aucune exigence d'efficacité, pas même celle de faire sens ou, surtout, de faire apparaître la beauté conduit les artistes à ne produire que des oeuvres qui se veulent et s'énoncent gratuites mais valent très cher.

Cette dialectique répond ou illustre une autre tension entre deux pôles : la poésie contre l'industrie comme extrêmes opposés de l'orientation des actes. Un mode de vie poétique, c'est prendre le temps de la rêverie, de la flânerie, chercher à échapper à la rationalité ou à la rentabilité immédiate pour laisser le monde apparaître librement et chanter son propre chant et non le voir se plier à notre volonté. Toujours cette même question de la réalité de la réalité, qui nous fait douter de ce que nous obtenons ce que nous voulons ou que nous faisons ce qu'il faut. On a deux formes de conscience qui s'opposent, deux postulats de départ qui conduisent à deux visions du monde diamétralement opposées. Soit le monde comme volonté et comme représentation : on veut et on donne forme par cette volonté à un monde qui sans cela n'existerait pas ; soit le monde comme existant préalable qui nous fait la grâce de nous accueillir en son sein : on reste dans le non-vouloir pour ne pas perturber son fonctionnement idéal comme oeuvre de Dieu. Entre ces deux extrêmes, une infinité de graduations, de variations. Les deux extrêmes sont également impraticables.

On voit bien que d'un côté, le devenir majoritaire conduit à un expansionnisme qui tend vers le fascisme : forcer les autres à se plier à la définition d'un devenir utiles à notre dessein. De l'autre, on tend à devenir inexistant, à n'être qu'un animal domestique ou un rouage dans la machine et on finit par fomenter une révolution ou un coup d'État pour enfin échapper à cette volonté tyrannique qui n'est jamais satisfaite. L'égalité en droit est un beau projet, un bel idéal, mais il est aussi très difficile à mettre en oeuvre. Parfois, il semble que rares sont ceux qui souhaitent

cette égalité, préférant distinguer entre des inférieurs et des supérieurs et adapter leur comportement en étant soit serviteur, soit donneur d'ordre, comme si la discussion ouverte faisait peur. Peut-être cette égalité fait craindre un débat infini, comme l'ouverture d'une faille dans la continuité des évènements.

L'entreprise, comme forme organisationnelle s'oppose ainsi à l'art et à la poésie comme jeux infinis. Si l'entreprise est fondée par rapport à un but ou une raison sociale, l'art et la poésie n'ont pas de clôture, pas de fin et personne n'y gagne. Ces arts s'opposent en cela aussi au sport, dans lequel il faut toujours un gagnant, qui triomphe et désigne la faiblesse, les failles de l'adversaire. Dans l'art ou la poésie, chacun défend son style et il n'est pas question de comparer ou de désigner un vainqueur. C'est une autre forme de post-modernisme, si l'on considère la modernité comme un système fondé sur la rivalité, même s'il peut y avoir, pour les besoins de l'exposition médiatique des "gagnants du jour" dans ces domaines essentiellement fermés à la compétition. L'art et la poésie sont des jeux ouverts où chacun va se réaliser, apprendre à se connaître et la philosophie sans jugement pourrait être ainsi aussi, une maïeutique. Ceci dans la perspective d'aider chacun à parvenir à une autonomie radicale comme capacité à se définir soi-même : *Self design*. Se définir, c'est aussi s'attribuer des compétences, des qualités, des valeurs morales, un style qui ne soit pas seulement une apparence.

Si le style n'est pas qu'une apparence, ni une posture discursive dans un jeu esthétique, l'art ne peut être considéré non plus comme un jeu gratuit, sans enjeu, sans dessein. C'est l'intention qui donne un style, pas la référence. Parmi les intentions de l'auteur, on peut évoquer un "peuple qui manque" et que l'on appelle, mais aussi il peut y avoir une forme d'amour pédagogique qui vise à produire un effet et une volonté de renouveau, ou une volonté de se changer, éventuellement par la caricature ou l'exacerbation d'une posture jusqu'à l'absurde ; en ce sens on peut toujours se demander si ce ne sont pas les spectateurs d'un dictateur qui manquent d'humour et qui par la peur le maintiennent au pouvoir, voire par habitude de se plaindre et d'obtenir ainsi ce qu'ils veulent sans avoir à se soucier de ce qu'ils l'obligent à faire par leurs exigences²⁸⁸. Une oeuvre n'est-elle pertinente que si elle

²⁸⁸ On peut nommer ainsi des *stratégies minoritaires* qui poussent à la faute celui que l'on désigne comme dominant et se servent de ce désir de domination en tyrannisant le tyran tout en prétendant rester innocent. Comme une femme ou un enfant peut exiger du mari ou des

atteint le propos intentionnel de l'auteur ? ou lorsqu'elle le dépasse et acquiert une vie autonome pour devenir peut-être un objet métaphysique tel qu'un concept, une théorie scientifique auxquels on va parfois faire dire le contraire de ce qu'étaient les intentions de l'auteur ? Qu'est-ce qu'un dispositif communicationnel, si ce n'est un tel objet métaphysique autour duquel vont s'organiser des propositions et des significations, voire des changements paradigmatiques ou constitutionnels ? En ce sens, même les tentatives d'échapper au design, à l'intentionnalité, par l'écriture automatique et l'improvisation ou d'introduire de l'aléatoire par la participation du public ou d'externalités autonomes révèlent un design sous-jacent, une intention, une orientation qui fait bloc et provoque la réaction ou la détourne. La scène médiatique est-elle l'équivalent des frises du temple, mais un temple déterritorialisé, un pantheon omniprésent ? Et l'espace sacré de l'Art n'est-il qu'une des chapelles de ce temple ? Ou n'est-ce encore, là aussi, qu'une distraction ? Même la gratuité est récupérée, sans doute, comme le montre l'émergence de la notion de *charity business*, ou comme on put le voir dès le début du XIX^e lorsqu'étaient organisés à Paris de grands bals pour l'élite ayant toujours pour prétexte quelque cause caritative. Que le bénéfice soit en termes d'image ou de notoriété et non en espèces sonnantes et trébuchantes n'étant qu'une question de temps ou de persévérance. Mais doit-on reprocher aux personnages médiatiques en manque d'actualité d'utiliser de telles ficelles et douter systématiquement de la sincérité de leur démarche, voire les accuser de cynisme lorsque ces réunions donnent lieu à des festins ?

parents des choses qui les forcent à se renier ou à commettre des crimes en exerçant un véritable chantage affectif alors qu'ils ou elles vont prétendre subir sa domination. Certains peuples sont dans une telle relation vis-à-vis de dictateurs qu'ils honnissent et chérissent en même temps.

1) esthétique industrielle et morale bourgeoise / éduquer le goût du public

Il paraît difficile d'énoncer les critères d'une esthétique ou d'une morale bourgeoise, même si nous avons énoncé que le design industriel englobait ou laissait voir certaines tendances. L'idée d'éduquer le goût du public n'est pas la même selon la source d'où elle provient. S'agit-il d'un grand bourgeois qui pense que le peuple est ingrat alors qu'on lui a tout donné et qu'il faudrait "rééduquer" ce public pour lui permettre d'apprécier mieux tout ce qui lui est donné et ceux qui le lui ont donné ? La phrase n'aurait pas le même sens dans la bouche d'un journaliste de gauche à tendance anarchiste révolutionnaire et pourrait ne pas s'adresser aux mêmes mais à l'inverse à ceux qui ne comprennent pas que la bourgeoisie les exploite plus éhontément encore que l'aristocratie. Peut-être aurait-elle encore une saveur différente dans le discours d'un ecclésiaste qui se désolait de l'état de délitement dont fait montre la société à travers les unes des journaux et magazines et que ceux-ci pourtant trouvent clientèle, ce qui signale une conformité aux attentes, aux goûts de ce public.

Ce qui se laisse voir ici, ce sont des divergences de projet social, différentes utopies. Nous ne sommes plus, loin s'en faut, monothéistes, et comment dès lors définir un espace public ? Ce monde fragmenté aux micro-pouvoirs éparpillés, comment tient-il encore ? Les médias de masse et les grands groupes industriels seraient-ils, malgré la perte de confiance dont ils sont l'objet, les liants de cette diversité ? Quel conformisme produisent-ils, alors, et vers quel modèle de vie paradisiaque font-ils tendre leurs clients ? Les *people* sont-ils les habitants du paradis industriel ? Où l'on voit que ce sont souvent des positions instables et précaires, alors que les *hommes de l'ombre* du capitalisme industriel font parfois partie de grandes familles très anciennement établies. Ce qui signale aussi toute cette lumière comme un simulacre, une simulation, un virtuel, ou un au-delà. Ce qui nous entraîne aussi à questionner le montage de la "scène médiatique" au XIX^e siècle. N'est-ce que la *galaxie Gutenberg* ? Si la communication ne s'énonce pas toujours comme telle, ne vise-t-elle pas implicitement à l'établissement d'une norme, par la diffusion d'une vérité ubiquitaire, d'une égalité isomorphe des objets, d'une équivalence des symboles et des personnages ? En ce sens, la publicité est toujours une volonté de

normaliser, d'abord les rapports du citoyen et de la cité par l'affichage des lois, mais aujourd'hui les désirs, les peurs, les volontés à travers la mise en scène du quotidien, avec l'aide des cinéastes, des designers, des journalistes.

Nous avons cité Gropius qui disait que l'artiste de l'ère industrielle devait peut-être aussi apprendre à se mettre en scène plutôt que de produire seul, dans l'ombre des oeuvres qui parlent sans lui. Un tel artiste a peut-être à se définir un personnage, costume de scène qui va lui permettre de publier, doit-on considérer cela comme une mise aux normes, comme un renoncement à soi dans le but de correspondre aux nécessités de l'entertainment society ? Ou faut-il admettre que les artistes sont de toute façons engagés dans un processus de mise en lumière des matières obscures de l'esprit et du sentiment qu'ils contribuent ainsi à cartographier, cataloguer et à rendre exploitables par le marketing ou la manipulation politique ? Auquel cas il n'y a peut-être pas de différence fondamentale entre l'artiste ou l'homme politique "médiadépendants". Et il n'est peut-être pas si absurde que cela de vouloir expérimenter des stratégies permettant d'échapper à la folklorisation en tant que clown artistique, stratégies moins glamour qui passent par l'étude de l'histoire de l'art ou la tentative de faire des oeuvres qui aient du sens pour ses voisins et non pour des anonymes.

2) le montage de la scène médiatique

On ne peut nier le pouvoir grandissant qu'ont pris les médias dans et pour le développement du système industriel. Difficile pourtant d'abonder dans le sens d'une certaine critique qui voudrait y voir un pouvoir uniforme, autonome, supérieur. Il semble bien plutôt que les médias se bornent à transmettre avec le plus de neutralité possible, à rendre compte de l'évolution du monde sans en être responsables. Peut-être certains journalistes parviennent-ils à avoir de l'influence, dans un domaine précis, mais même l'exemple de Berlusconi, qui pourrait paraître exercer un pouvoir sur tous les médias de son pays, montre qu'il est probablement impossible pour un homme de diriger les médias ou qu'il tend à rencontrer des limites à ce pouvoir.

Le montage de la scène médiatique n'implique donc pas forcément l'existence d'une personne ou d'un groupe qui aurait décidé de ce montage ou l'aurait orienté. On ne peut nier, comme on l'a dit plus haut, que ce montage soit lié à la révolution et à l'industrie. On ne peut nier non plus que cette émergence soit mécaniquement liée, à ses débuts au moins, à une montée du taux d'alphabétisation. C'est différent de nos jours avec la télévision ou internet. Au départ, l'émergence des médias est liée à une soif de connaissances, de savoir d'origine populaire, ou est-ce Dante et sa volonté de donner le savoir à ceux qui en ont le plus besoin, de répandre sur eux les lumières de la théologie et de la philosophie *en langue vulgaire*²⁸⁹ qui déjà traduit cette volonté des *lumières* ? Et ne peut-on alors aussi lire le design, même dans sa version *industrielle*, comme une volonté de même ordre, qui serait de traduire en objets utilitaires une esthétique.

Très vite, on ne peut nier non plus que les médias soient liés à des groupes d'opinion qui veulent exercer une influence. Différentes stratégies pour composer une ligne éditoriale en fonction d'un public que l'on veut séduire, que l'on veut parfois même conduire ou encadrer. Bien sûr, cette expansion n'a pu se faire sans une certaine judiciarisation qui enterme la liberté de la presse, la liberté d'opinion, la liberté d'expression mais condamne aussi la diffamation ou l'incitation à la haine raciale ou religieuse. Peut-être un jour verra-t-on une opinion se dresser pour que les designers

²⁸⁹ On trouvera le texte *de l'éloquence en langue vulgaire* parmi les *oeuvres complètes* de Dante Alighieri aux éditions de la Pleiade.

soient limités aussi dans leur expressivité afin de ne pas produire d'objets qui suscitent trop de désir, ou qui induisent un comportement agressif.

Si l'opinion publique devient l'instance suprême, il est nécessaire que son expression soit encadrée. Afin de limiter aussi sa tyrannie. Il faut aussi que se mette en place une culture de la preuve pour éviter les calomnies qui, comme on l'a vu avec l'exemple de Marie Antoinette, peuvent causer la mort. Il se trouve qu'à un moment, une certaine clientèle réclame ces feuillets où l'on voit la reine en posture difficile, ce ne sont pas des preuves que ces gravures pornographiques, mais elles suffisent à jeter le discrédit. De même les photographies, dont on sait qu'elles peuvent être retouchées ne peuvent pas toujours être considérées comme des preuves devant un tribunal, il n'empêche que leur publication peut faire basculer l'opinion.

Les médias ont acquis leur pouvoir de nuisance bien avant la Révolution. Longtemps il va être question pour les hommes politiques ou les artistes désireux de percer de tenter de séduire les médias ou l'opinion. De même pour les industriels faisant appel au design comme moyen de séduire une clientèle ; il leur faut faire parler de leurs produits. La publicité génère une plus grande part des revenus que les ventes, même pour les médias à diffusion payante. D'une certaine manière, s'il veut que l'on parle de ses produits dans les pages rédactionnelles, un industriel est plus ou moins obligé de payer des pages de publicité, ou tout au moins il y est incité. C'est différent sans doute pour les hommes politiques, et l'on peut se demander souvent s'il n'a pas été de tradition d'acheter au moins la complicité de certains journalistes par des voyages, des décorations, des honneurs. Ceci est d'autant plus problématique qu'il ne s'agit pas toujours pour l'homme politique d'acheter une opinion favorable, mais parfois aussi une capacité de destruction et d'élimination de la concurrence.

D'une certaine manière, on peut déplorer que la stratégie politique se résume désormais la plupart du temps à une stratégie d'apparition dans les médias. L'essentiel étant, comme l'énonçait aussi Andy Warhol, que l'on parle de vous, le plus possible, partout, tous les jours, occuper le terrain médiatique et la conscience des spectateurs, s'imposer comme personnage incontournable. Cela remplace le débat sur l'esthétique du monde que l'on veut construire ensemble et dont le leader politique ne devrait être que le garant, ayant été élu sur un programme qui soit une mise en oeuvre de cette esthétique d'une certaine manière dont on pourrait vivre

ensemble. Malheureusement le plus souvent, on peut avoir l'impression que cela est éludé au profit d'une guerre de petites phrases où l'important est d'être celui qui tue.

Faut-il voir dans la star academy un stade ultime du cynisme qui a construit le star-system comme tir aux pigeons ? Ou une démonstration de la dureté du devenir-artiste ? En même temps qu'une énonciation de conditions auxquelles ce devenir serait accessible virtuellement à n'importe qui ? Comme Deleuze et Guattari semblent se demander en quoi consiste le fait de faire honnêtement le métier de philosophe, on doit se poser la question de l'honnêteté d'un métier d'artiste et éliminer la chance comme facteur de réussite. Probablement, il y a plus de chance de gagner à euromillions que de devenir artiste surcôté vivant. Ce n'est pas de cette forme de réussite dont il est question, ni de celle d'un enterrement muséographique de première classe lorsque l'on évoque la possibilité de faire honnêtement le métier d'artiste. Ce n'est peut-être qu'une question mécanique de culture, de talent, de coefficient artistique, comme aurait dit Duchamp, si ce n'est la chance. Ce qui amène encore à concevoir une sorte de démon qui jouerait avec ces désirs de devenir artiste pour piéger des bonnes volontés, ou réinstaure une norme sociale et morale à travers des exemples que l'on promeut pour de bonnes raisons et que l'on aide à cultiver et mettre en valeur leur talent, car on ne peut nier le phénomène de sélection. Mais peut-être n'y a-t-il que des tentatives de faire émerger ou exister un ordre, et aucun designer, ou peut-être le plan médiatique est-il une face du plan d'immanence, la face surbrillante de l'esprit où apparaissent sous formes de discours, personnages, oeuvres et objets les réponses intraquables aux questions que posent des écarts opérés dans la vie par rapport à une loi morale immanente que l'on aurait appelée *loi de la Nature* ?

3) la société anonyme

On ne peut nier que ce soit un progrès dû à la démocratie que d'avoir adouci les guerres de succession et pérennisé les structures de l'État au-delà de la durée des personnes. La forme de la société anonyme peut parfois faire peur aussi. Cela nous renvoie au masque, au mensonge. L'origine, selon Claude Lévi Strauss, serait la chasse : on se masque pour commettre le crime. L'un des membres du groupe part seul discuter avec les animaux, c'est un cueilleur et les animaux le connaissent, peut-être même les soigne-t-il ou leur fait-il des offrandes. Une fois gagné leur confiance, les autres peuvent arriver et il est nécessaire qu'ils soient masqués pour attaquer et tuer. Le faux ami pourra ensuite revenir et dire qu'il ne savait pas pour regagner la confiance des animaux. Ensuite, il y aurait sophistication du process et celui qui séduit les animaux devrait jeûner ou se passer de viande tant qu'il joue ce rôle, jusqu'à être remplacé par un autre jeune.

On peut avoir le sentiment que les choses n'ont pas tellement changé et que les entreprises sont encore un peu construites sur ce modèle. Le vocabulaire de campagne, avec ces cibles marketing et ses stratégies client reste très proche de celui des mess. De même, les nombreux scandales industriels ou financiers ont révélé une tendance *naturelle* à utiliser le mensonge et les masques comme moyens permettant de faire ce qui est interdit, comme moyens de contourner la loi. On peut même avoir l'impression que tout profit ne peut se faire qu'au détriment d'une entité à qui l'on ment. Peu de projets semblent vraiment découler d'une volonté de servir l'intérêt général, si ce n'est accessoirement ou comme excuse.

À l'inverse, on a dit que l'artiste est payé pour signer, pour assumer et représenter son existence en tant que décideur autonome exerçant une volonté pleine et entière. Bien sûr, on est tenté de faire le parallèle avec l'innocent qui est envoyé palabrer avec les animaux pendant que ses frères fourbissent leurs armes dans les bosquets. Mais quels innocents doit-il séduire ? Quelle responsabilité veut-on ainsi lui faire endosser ? Le mécène, qu'il soit un État, une entreprise, un parti ou un individu, que cherche-t-il à acheter ? Peut-être l'idée de Klee et Itten n'est-elle pas si naïve, lorsqu'ils disent que l'artiste doit avant tout se concentrer sur la recherche d'une certaine innocence, car peut-être est-ce effectivement ce que veulent racheter les

clients. Et cette autre société anonyme, celle du monastère, se dessine en creux, qui va faire que, non plus, il ne soit possible en séduisant une personne d'obtenir ce pardon, mais qu'il soit nécessaire d'obtenir l'assentiment d'un comité d'experts. Auquel cas il faut bien admettre comme normal que l'artiste réside hors du monde, et il est bien difficile d'envisager un art utile économiquement. Dans *l'échange symbolique et la mort*, Baudrillard évoque de telles fonctions sociales qui ne peuvent faire l'objet d'une rétribution. Mais Gropius disait, lui, que l'artiste s'appuie avant tout sur un savoir-faire artisanal, qu'il ne lui appartient pas de décider qu'à un moment son oeuvre se trouve illuminée, sa main guidée pour produire ou faire apparaître quelque chose qui le dépasse. Nul ne peut décider, seul, de faire des miracles, il y faut la volonté commune de tous les protagonistes. À une échelle plus modeste, un designer industriel ne peut décider ou prétendre posséder une formule qui lui garantirait de ne faire que des succès, même si c'est parce que l'on croit qu'il a ce pouvoir qu'on le paye des fortunes.

4) retour au surréalisme

Le surréalisme serait une école liée par le désir d'échapper à la raison ou au moins à certaines de ses manifestations organisées et hiérarchisées en systèmes ou institutions. Dans ce sens, on ne peut le lire que comme réaction à cet autre mouvement, décrit par Nietzsche dans *la généalogie de la morale* et par Foucault dans *surveiller et punir* aussi bien que dans *l'histoire de la folie à l'âge classique*. Ou comme volonté d'autonomisation du jugement esthétique relativement au jugement moral. Mais cela seulement parce que le jugement moral a été accaparé par les instances comptables et orienté par l'exigence de rentabilité et de fiabilité. Le désir de maintenir un État du monde merveilleux et capable de nous surprendre s'oppose en fait à la volonté planificatrice tout comme à l'exigence de rentabilité. L'industrie ne peut accepter un état du monde qui soit instable, alors que les poètes ont envie de se laisser entraîner par un tourbillon imprévisible. Les artistes sont des fous, dégénérés et fiers de l'être, mais à l'inverse de l'enfer de Dante, on n'y entre pas en laissant sur le seuil toute espérance.

Revenons au problème de Berlusconi. Il est difficile d'imaginer par où il est passé pour être là. Comment l'Europe peut-elle encore se permettre de donner des leçons de morale ou de démocratie aux pays émergents si cet homme a fait ce qu'on dit ? Mais peut-être ne peut-on être sûr de ce qu'il a fait et de l'intention dans la quelle et des informations dont il disposait alors, sans parler du climat affectif ou émotionnel dans lequel il se trouvait alors, suite à quels événements. Est-il un pauvre petit être sentimental faible devant les femmes et qui s'est laissé attendrir par cette jeune demoiselle et qui, ayant appris la situation dans laquelle elle était, a voulu l'aider à améliorer ses conditions de vie ? Ou est-il un fauve cynique et manipulateur ayant sciemment abusé de la naïveté d'une jeune personne jusqu'alors parfaitement innocente pour l'utiliser comme esclave sexuel à son service, allant même jusqu'à l'utiliser pour corrompre d'autres hommes politiques et en faire des obligés à son égard ? Platon disait qu'on pardonne tout à celui qui agit par amour, même lorsqu'il fait des choses que sa fonction ou son prestige social ne devraient tolérer. Et nous revenons à la question des rapports de l'artiste et des muses, puisqu'aussi bien on peut se demander si l'artiste n'est pas payé pour attirer les muses et concourir à les faire tomber ou tourner tout en les flattant. La volonté anti-utilitariste du

surréalisme est peut-être déjà aussi une réaction à un système médiatique qui commence à vouloir utiliser des images de muses pour vendre n'importe quoi.

On peut aussi être tenté d'affirmer que si elles ne savent pas se défendre, c'est qu'elles ne sont peut-être pas des muses, qu'elles n'en ont pas suffisamment la volonté non plus pour refuser de se laisser utiliser comme appâts dans un système qui finalement ne les défend pas. Mais peut-être les artistes sont-ils coupables de révéler à quel point les femmes peuvent être belles parfois. Je sais aussi que je ne peux (et ne le veux) vendre un accès aux muses que j'ai représentées sur des toiles car je ne suis même pas sûr de les avoir rencontrées vraiment ou si ce n'étaient que des apparitions. Si quelqu'un veut m'acheter mes peintures croyant acheter cela, qu'y puis-je ? à part l'envie de lui certifier qu'il est bien dans l'illusion d'optique. Mais si les muses en question ont posé pour moi dans le but de faire de la publicité pour se vendre comme objets sexuels et que l'on m'accuse ensuite d'être leur maquereau, comment puis-je me défendre ? Sans même parler de la peine sentimentale qu'elles m'auraient infligé en me faisant croire qu'elles étaient des amies et voulaient m'aimer alors que leur but était d'utiliser mon amour pour se vendre mieux ou plus cher, n'hésitant pas, pour réaliser leurs desseins, à me torturer. Ce qui me fait douter, en regardant Berlusconi, de sa responsabilité réelle dans cet imbroglio, car il a peut-être été le jouet de ces mêmes volontés mensongères.

Il faudrait aussi revenir à la question de la prédétermination. Le réenchâtement du monde passerait-il par un retour à une forme d'animisme qui sacrifierait tout ? Ou faut-il croire que certains objets nous soient prédestinés et nous clignent de l'oeil ? Mais peut-être aujourd'hui seulement et demain ce sera autre chose. Et que faire des théories de la métempsychose ? qui nous renvoie aussi à Platon et à ce monde idéal, puisqu'aussi bien les êtres pourraient être prédestinés, conditionnés par une forme absolue qui serait leur esprit, ce qui ne les empêche pas d'exercer leur libre arbitre et de s'écarter plus ou moins volontairement ou radicalement de cet être qui est leur idéal. D'où aussi la question de self design. Se concevoir agissant dans tel ou tel cadre, telles ou telles circonstances, se définir une ligne de conduite, s'autodiscipliner de manière à échapper à la discipline imposée de l'extérieur. C'est aussi le discours de la Boétie dans *de la servitude volontaire*. Auquel cas, peu important les conditions extérieures, il est probablement possible de s'adapter en se

définissant une position qui ne nuise pas aux autres. Et la poésie viendra peut-être d'elle-même malgré une apparence de routine et de conformisme.

D Portée heuristique de la notion de design

Après tout cela, on devrait pouvoir en discuter.

Il semble que l'idée que le design soit un dispositif communicationnel n'est pas à défendre, mais à expérimenter. C'est une question de point de vue. D'où la question de la portée heuristique. Nous avons vu que le design peut être un concept utile dans le but d'aider des individus à s'émanciper de l'idée que le monde soit donné, construit une fois pour toute par des puissances qui nous dépassent. Le monde est un construit, un jeu (dans le sens de gameplay, familier aux concepteurs et utilisateurs de jeu vidéo, pour distinguer ce qui est inclus dans l'esprit des concepteurs comme scénarios d'action possibles) que l'on peut faire évoluer, auquel on peut rajouter des extensions. Le tuning, en ce sens est une réponse intéressante au design, comme stratégie d'acteurs minoritaires voulant se réappropriier leurs objets familiers, en modifier les fonctionnalités, l'apparence et la valeur symbolique.

Surtout, il semblait nécessaire de réagir contre cette tendance qu'ont ou ont eu certains intellectuels à critiquer le design comme dernier avatar du totalitarisme. Les grandes machines que sont l'État, les multinationales semblent vouloir imposer un ordre du monde, un certain rythme, une certaine manière de fonctionner, mais c'est naïf de considérer qu'il n'est pas possible de vivre en dehors ou que la seule alternative est de s'y opposer ou de s'y soumettre. Ces entreprises, ces méta-machines sont toujours constituées d'humains, même si certains de ceux qui les ont construites sont au-delà des limites de ce qui est considéré comme humain, même si certains des dirigeants prônent des valeurs antisentimentales, montrent des valeurs antinaturelles.

Il n'est pas interdit de rêver que les outils, les entreprises et les usines comme outil de production, puissent un jour être réappropriées dans un dessein plus démocratique. Auquel cas le design deviendrait un dispositif communicationnel, qu'allons-nous faire ensemble, comment allons-nous nous organiser ? Bien sûr cela paraît utopique, on nous répond qu'on n'a pas le temps car c'est la guerre, demain la Chine, l'Islam, les États-Unis... Ce à quoi il faut répondre par une autre question : qui a intérêt à ce que la guerre continue ? Quand pourrons-nous sortir de la cave ? Celle de Platon, mais aussi bien celle d'Emir Kusturica dans *Underground* ?

Aussi bien que *le médium, c'est le média* ; le concept, c'est le virtuel ; et non, le design, c'est la conception assistée par ordinateur. Dans l'exemple du paquet de pâtes ou de lessive en images de synthèse que Deleuze et Guattari se désolent de voir nommer "concept" par un présentateur publicitaire. On rejoint aussi Baudrillard et son insistance sur le simulacre et la simulation. Art numérique, art de la vertu, art d'attribuer des vertus à un objet ou à un mot ou à une image, le design n'est pas seulement ce moment d'hésitation dans la création précédent la réalisation effective, il est aussi ce fil d'ariane de la traçabilité du processus créatif, petits cailloux pour un *lector in fabulae*, ou mode d'emploi et de démontage, et l'émergence du concept de design est inséparable du montage de la scène médiatique comme révélant une volonté de transparence, comme sont concomitants la publication du *journal of design* et l'exposition du *crystal palace*²⁹⁰. Si nous évoquions plus haut l'idée que le star-system puisse avoir été conçu par un esprit cynique, c'est que cette transparence peut avoir des effets néfastes et cruels, la surexposition médiatique n'est pas sans risque et vouloir exister aux yeux du monde implique d'en recevoir aussi un jugement. Vouloir les habits du moine en ce sens n'est pas nécessairement pire que reprendre son discours, seuls les actes révèlent l'éthique.

Ce qui nous ramène à cet idée que l'image du monde que nous donnent les médias correspond à une surface d'enregistrement des actes d'*hybris*. Peut-être, lorsque nous réalisons des actes lumineux, des actes dignes d'être conservés dans la mémoire du monde, ceux-ci sont montés et montrés à travers des films, des livres, des images à la télé, sans que quelqu'un ait filmé ni même écrit le scénario et engagé les acteurs peut-être. Et peut-être en ce sens est-ce folie que de vouloir être artiste, et les objets lumineux qui apparaissent pour encadrer ces événements n'existent peut-être qu'à l'état d'image. Luxe, *lux*, objets inaccessibles aux prix

²⁹⁰ On peut trouver une définition de la symbolique ici en jeu (*Le symbolisme des contes de fées*, M. Loëffler-Delachaux, L'arche, p.85) : *Voilà, clairement exposé, le symbole des Palais de cristal et, plus généralement, de tout palais surgissant sur terre à la volonté des fées. Le conte en fait l'habitable des images gravées dans notre inconscient et qui racontent, à travers nous, l'histoire du monde.*

Pour les initiés, les images ancestrales s'impriment dans la substance lumineuse du corps astral – ultime enveloppe de l'âme – d'où leur nom de clichés astraux. Ceux-ci renaissent d'existence en existence et perpétuent à travers les siècles des fantômes appartenant aux époques et aux milieux les plus divers.

Les artistes que le conte de fées compare à Phidias et ses pairs sont appelés par les initiés les scribes (en sanscrit Lipikas). Leur rôle consiste à tenir les archives du monde et celles des âmes en vue de la grande Loi de rétribution (en sanscrit Karma)

effarants que l'on croit être possédés par des gens que l'on voit résider en quelque au-delà, et qui peut-être n'ont jamais vraiment existé ou juste un instant, dans le futur ou le passé, ailleurs, bien loin peut-être.

1) Esthétique du soin

Nous avons commencé par dire, plusieurs fois déjà, que le design avait pu être considéré comme un style décoratif parmi d'autres, promouvant une esthétique froide, aseptisée, lisse, sans vie. Nous avons tenté de démontrer que ce n'était pas très pertinent. Une esthétique du soin peut s'entendre aussi comme une justification du temps passé à "soigner", "figoler" la fabrication des objets et leur conception. En cela, nous donnerions des arguments aux promoteurs de l'artisanat de luxe contre une certaine brutalité industrielle. Mais l'on doit considérer aussi que *les hommes de l'art* étaient avant tout médecins, et qu'il est important aussi que la peinture (qui est souvent évoquée lorsque l'on parle d'art, à tel point que le terme d'art semble surtout être utilisé pour parler de la peinture) ait été faite *art libéral* au moment de la renaissance. Cependant, on peut aussi évoquer la possibilité d'établir une esthétique de la relation de soin. Il semble que c'est ce que tentât de faire Foucault, à travers son *histoire de la folie à l'âge classique*, que c'est aussi la question sous-jacente aux expériences de Guattari à la clinique de la borde, que c'est peut-être aussi déjà présent dans le dégoût de Freud face aux méthodes de Charcot, ce qui se traduit à Vienne par l'invention de la psychanalyse et le sanatorium aménagé par les participants de la Wiener Werkstätte.

Platon, dans son célèbre *banquet*, évoque cet amour liant l'artiste à son modèle, le professeur à son élève, le médecin à son patient. Comment peut-on parler d'amour si l'on vise à accaparer l'autre, à le faire devenir quelque chose d'utile pour nous-même, à le rendre dépendant, à le minoriser pour affermir l'autorité que l'on prétend avoir sur lui ? La question peut aussi se poser autrement : comment peut-on parler d'esthétique de l'éducation, d'éduquer les goûts du public ? ne vaut-il pas mieux prendre le risque de l'humilité et essayer d'aider l'autre à devenir lui-même, avec ses propres valeurs esthétiques, ses propres hiérarchies, un mode de vie qu'il ait défini ? En ce sens, certaines tendances de l'art contemporain sont significatives, les oeuvres n'étant décidément plus univoques mais semblant plutôt conçues dans le but de questionner, n'offrant plus des modèles, ne suggérant plus une imitation, mais invitant plus directement à établir soi-même le sens de l'oeuvre.

2) Design de médicament

Peut-être l'art n'a-t-il de valeur sociale qu'en tant qu'il produit des médicaments pour l'esprit. L'artiste populaire ne l'est peut-être que parce qu'il désigne des chemins, ouvre des fenêtres permettant à un grand nombre de personnes de s'évader de leur prison mentale. Nous avons vu récemment que certains laboratoires pharmaceutiques, couverts par certains fonctionnaires ayant pouvoir d'accorder l'autorisation de mise sur le marché de molécules, ont fait preuve de peu de scrupules, sacrifiant la santé de leurs clients sur l'autel de la rentabilité. Il n'est pas certain ni impossible que, pris dans cette logique, les laboratoires pharmaceutiques fassent le choix de développer des médicaments qui leur permettent de se créer une clientèle captive plutôt que d'essayer de les soigner véritablement.

Toute conception de médicament impose d'étudier d'abord les dysfonctionnements, les symptômes, mais aussi les problèmes structurels qu'ils révèlent. C'est pourquoi il n'est pas inutile pour un artiste, quel que soit son art, d'apprendre à éduquer son regard, sa sensibilité aux autres, à leur manière de fonctionner, de penser, de s'organiser, d'interagir. En ce sens, la philosophie, comme la sociologie permettent d'envisager les choses sous des angles qui nous rendent plus ouvert à une compréhension de logiques différentes de la façon par laquelle nous pensons naturellement. L'oeuvre d'art n'a peut-être de valeur que lorsqu'elle permet aussi ce décalage fertile du cadre de la pensée. Et un objet *design* ne peut alors être considéré comme une oeuvre d'art que si il provoque un choc de telle nature. Cela n'introduit pas une discrimination entre des objets qui seraient valides et d'autres non : chacun, suit son chemin et certains objets lui font faire ce bond, qui seront ses pierres de petit poucet. Le designer n'y est peut-être pour rien, n'a peut-être jamais imaginé ce que va produire le lecteur de son oeuvre au contact de celle-ci. Mais peut-être aussi le designer n'a pas pour vocation de ne faire que répondre à des problèmes. Peut-être est-il quand même possible de vouloir harmoniser forme et fonction des objets dans le but de procurer une satisfaction à des clients que l'on respecte, sans leur souhaiter de problèmes.

3) le problème des drogues

Comme on dit que ce n'est pas le pistolet qui tue, car l'objet n'en prend pas la décision, ni le designer de l'objet n'en a l'intention. Il faut peut-être reconsidérer la question des drogues sous l'angle dévoilé par Carlos Castaneda²⁹¹. Cet auteur met en scène l'interaction entre un scientifique nord-américain et un sorcier mexicain ; le premier cherchant scientifiquement à étudier les drogues, le second l'entraînant toujours sur des chemins initiatiques et lui dévoilant une autre logique du sens, une autre raison, un autre ordre du monde. Selon lui, les drogues seraient un chemin vers l'impeccabilité, entraînant celui qui cherche à s'en servir dans le monde sans pitié, *théâtre magique, seulement pour les fous*, on risque d'y perdre la raison, la tête, ses liens au monde. On risque aussi de s'y rendre dépendant, ou de mesurer à quel point on était dépendant à certains cadres de pensée, à certaines habitudes, à certains acquis sociaux ou technologiques.

Peut-être nos sociétés ont-elles trop nié l'ordre ancien, celui des druides et des fées, dans lesquelles les drogues servaient d'outils pédagogiques, par une politique de répression systématique qui a déculturé l'usage des drogues pour en faire des marchandises consommées dès lors sans cadre, pour faire n'importe quoi. La philosophie, l'art ne sont-elles parfois des drogues ? Les médicaments ne sont-ils pas des drogues (la langue anglaise n'est pas hypocrite sur ce point) ? Que dire de ces laboratoires pharmaceutiques qui cherchent à créer de la dépendance ? Il est vrai que certains cartels de la drogue ont montré des manières de faire pire que le nazisme. Mais aussi, l'enseignement du sorcier de Carlos Castaneda est peut-être que les drogues peuvent avoir été préparées, conçues pour quelqu'un, dans le but de l'aider à surmonter une épreuve, à passer une étape. Le sorcier, le guérisseur, est alors celui qui dialogue avec la nature, plutôt qu'il ne l'exploite, et insuffle dans les herbes magiques le souffle qui guérira celui à qui la drogue est destinée. Esthétique relationnelle.

Cela nous ramène encore à Foucault, à ce qui est peut-être l'essentiel de sa thèse sur la folie : la dépassement de la relation de pouvoir liant patient et thérapeute.

²⁹¹ Ses ouvrages sont parus pour la plupart chez Gallimard, voire en Folio, on peut citer : *Histoires de pouvoirs, L'herbe du diable et la petite fumée, La force du silence, Le voyage à Ixtlan.*

Thèse que l'on retrouve chez Deleuze et Guattari, notamment à travers la *schizo-analyse*. On peut partir du principe que l'on est sain d'esprit et que l'on est en mesure d'aider les autres qui seraient par principe fous. On peut aussi essayer d'écrire une histoire qui soit enrichissante pour les deux parties. Le médecin devrait se maintenir dans une posture d'émerveillement et chercher ce qui est beau, ce qui est riche de sens dans les symptômes ou les délires, ce qui est prophétique même ou peut-être prétendre être fou aussi pour sauver réellement l'autre et lui permettre de se construire une posture rationnelle par rapport à une folie du soignant. Tout dépend de ce que l'on attend. Veut-on plutôt se construire comme *bourgeois* raisonnable et discriminer les autres ? on se coupe alors et s'isole dans une autre forme de folie qui est la paranoïa. Trouver la force de faire sens ensemble, de reconstruire un monde vivable est certes moins confortable que prendre le pouvoir en s'arrogeant la raison, à court terme.

Il nous faut aussi reconsidérer sous cet angle le mépris envers le *kitsch*, dont nous avons dit qu'il avait été opéré en vue de promouvoir une idéologie fonctionnaliste. Le phénomène que l'on nomme *folklorisation* renvoie à ce processus de *minorisation* qui consiste à dénigrer les croyances de l'autre comme relevant de l'inutile, de l'irrationnel, et à les opposer à un système scientifique, rationnel ou tout serait vérifiable et mesurable. Mais aussi politiquement, on retrouve cette opposition entre ancien et nouveau régime. Le problème avec les druides et les fées, c'est que leur légitimité n'est pas traçable, qu'ils semblent s'appuyer sur des puissances occultes. Mais ne retrouvons-nous pas cela lorsque l'on observe le phénomène de la haute-finance ou du financement des partis politiques, voire même lorsque l'on cherche à mettre à jour les mécanismes ou les instances de légitimation à l'oeuvre dans le star-system ou le marché de l'art contemporain. De même, lorsque l'on est tout content de trouver à un prix dérisoire l'objet de luxe dont on avait rêvé, n'est-on pas aussi naïf que l'enfant qui reçoit ses jouets à Noël et qui croit que ce sont de gentils petits lutins qui l'ont fabriqué pour lui avec amour ; remet-on plus en question que l'enfant le plein grès des ouvriers d'une quelconque contrée lointaine et mystérieuse ? Il faut dépasser les apparences et la recherche du profit immédiat pour tirer vraiment profit de l'expérience de l'altérité.

Kant ne semble pas dire vraiment autre chose dans la *critique de la raison pratique*, lorsqu'il nous amène à distinguer les satisfactions dans le but desquelles nous

utilisons notre raison²⁹². Évoque-t-on l'intérêt général dans le but de favoriser un groupe particulier, et nous voilà égaux à l'animal, la raison n'étant alors qu'un masque de l'instinct. De même lorsque l'on évoque la liberté d'un peuple du tiers-monde alors que l'on vise en réalité à maintenir ce peuple dans un état qui ne lui permette pas de décider ou de s'organiser de manière à répartir équitablement la manne des matières premières. De même lorsque l'on cherche à faire des artistes des demis-fous ou lorsque l'on enferme les femmes dans un devenir vendeuses de performances sexuelles ou lorsque l'on enferme l'inférieur hiérarchique ou l'étranger dans une infériorité absolue, on se prive alors de la part de lumière qu'il aurait pu nous rendre accessible.

²⁹² Op. cité, pp.63-64 : *L'homme est un être qui a des besoins, en tant qu'il appartient au monde sensible, et sous ce rapport, sa raison a certainement une charge qu'elle ne peut décliner à l'égard de la sensibilité, celle de s'occuper des intérêts de cette dernière, de se faire des maximes partiques, en vue du bonheur de cette vie et aussi, quand cela est possible, du bonheur d'une vie future. Mais il n'est pourtant pas animal, assez complètement pour être indifférent à tout ce que la raison lui dit par elle-même et pour employer celle-ci simplement comme un instrument propre à satisfaire ses besoins, comme être sensible. Car le fait d'avoir la raison ne lui donne pas du tout une valeur supérieure à la simple animalité, si elle ne lui doit servir que pour ce qu'accomplit l'instinct chez les animaux ; la raison ne serait en ce cas qu'une manière particulière dont la nature se serait servi pour armer (auszurüsten) l'homme en vue de la fin à laquelle elle a destiné les animaux, sans lui en assigner une autre plus élevée. Donc l'homme a besoin sans doute, d'après cette disposition que la nature a prise pour lui, de la raison pour prendre toujours en considération son bien et son mal (Wohl und Weh), mais il la possède en outre pour une utilité (Behuf) plus haute, c'est-à-dire aussi, non seulement pour examiner (in Ueberlegung zu nehmen) ce qui est bon en soi ou mauvais (gut oder böse) et ce que peut seule juger la raison pure, absolument désintéressée au point de vue sensible (sinnlich gar nicht interessirte), mais encore pour distinguer complètement ce jugement du précédent et faire de celui-ci la condition du dernier.*

Conclusion

Nous avons tenté de montrer que le dialogue entre les arts et l'industrie pouvait être fructueux. Sans doute l'industrie a su tirer parti des productions des artistes. Sans doute l'industrie culturelle a-t-elle aussi fourni un public aux artistes, et surtout permis la diffusion des oeuvres culturelles vers tous les publics. Il est impossible de nier que même les chaînes de télévisions les plus généralistes tendent à promouvoir, au moins ponctuellement, certains classiques de la littérature ou d'autres arts. Il est impossible de nier que cette diffusion plus massive des biens culturels a permis l'émergence d'une population plus fine et plus apte à se remettre en question ou accepter les différences d'autrui.

Le design ne peut se résumer à un jeu des apparences. Le design en tant que notion émergeant lors de la publicisation de l'industrie signale aussi la nécessité pour les artistes de concevoir leurs oeuvres pour une masse anonyme et non-homogène. Cela signale aussi la nécessité, pour qui voudrait être un artiste pratiquant le design, y compris en relation avec l'industrie, de parvenir à altérer l'esthétique industrielle de manière significative, et non d'y être un décorateur superficiel. Ce qui renvoie à d'autres formes d'efficacité, ou d'autres formes de normalisation telles que définies par le concept d'industrie culturelle et de normalisation morale, ce qui oblige à tenir compte des possible dérives totalitaires qu'induisent de telles normalisations. Il aurait peut-être été nécessaire d'interroger aussi l'histoire de l'évolution des normes industrielles en tant que manifestant une volonté d'imposer par la loi des garanties de qualité technique, de fiabilité, de non-dangerosité, de respect environnemental ou même de protection sociale. Le positionnement des artistes vis-à-vis de l'industrie n'est certes pas tout à fait identique à celui du législateur, n'ayant pas le même pouvoir d'imposition, l'artiste ne semble peut-être pas aussi efficace, ce qui peut faire penser qu'il n'a pas de but.

Ce concept, en tant que dispositif communicationnel pouvait aussi ouvrir à un questionnement philosophique, à une remise en question de certains paradigmes structurant le monde social. Reste la question de la forme, et surtout de ce que pourrait être une bonne forme. La bonne forme, pour un objet donné est-elle celle qui

permet de réduire les dysfonctionnements, celle qui permet la réalisation la plus parfaite de l'action, celle qui est en adéquation avec la fonction que nous attendons d'un objet ? Ou la bonne forme est-elle celle qui nous permet de devenir nous-même, tels que nous devrions être ? Les notions de beauté, de bien, de bonté, d'adéquation à la loi morale, de liberté entrent en interaction ici aussi. La bonne forme témoigne-t-elle d'une bonté de son ou ses créateurs à notre égard ? Est-elle destinée à flatter notre égo, nous encourageant à nous sentir supérieur et ainsi à mépriser les autres ? Ou ne peut-elle être accessible qu'à l'être ayant réalisé son devenir-lumière ?

Ceci n'est pas une thèse ès philosophie, malgré la mobilisation de plusieurs textes écrits par des philosophes. Cette interrogation des textes n'est peut-être pas académique, elle est orientée en fonction d'une problématique particulière qui interroge cette limite de l'oeuvre et de l'objet dans son devenir signe. Tout objet, tout document peut-être interrogé sous son rapport à la vérité comme absolu, ou ouvrir des questionnements, être mobilisé, rendu actif selon une orientation du regard. La réciprocité du soin se cache peut-être quelque part par là, et l'attention à l'écart, fut-il infinitésimal, ce qui constitue la différence.

Je me suis permis, à quelques reprises de mentionner une expérience : en tant qu'artiste-peintre, j'ai tenté de communiquer autour de mon travail, en montrant, lors d'expositions ou à l'occasion de rencontres, des fragments de mon oeuvre. Cette expérience a un intérêt, pour ce qui est de la connaissance des problématiques liées à l'articulation art-communication. Mais ce texte n'est pas un traité de peinture. J'ai pu constater, par exemple, que les gens pouvaient trouver dans mes peintures un message que je n'avais pas volontairement inclus, un contenu ou des sensations que je n'avais pas imaginés, ou du moins pas au moment où j'ai effectivement réalisé ou même conçu cette peinture particulière. De même certaines personnes ont pu faire de mes peintures une interprétation qui me déplaisait, ou qui était antithétique de mes intentions, ce qui est à l'origine d'une grande partie du questionnement sous-jacent à ce texte. Ainsi peut-on en arriver à questionner aussi la formation de la valeur des oeuvres. L'une des lignes de fuite consisterait, pour un artiste, à renier toute intention significative, à la manière de Duchamp et sa *beauté d'indifférence* ou en défendant une valeur-travail artisanale, en se disant que la plus-value ou l'usage culturel qui en sera fait n'appartient pas, de toutes façons, au

fabricant de l'oeuvre. Peut-être était-ce le sens du mot de Gropius selon qui la qualité de son travail d'artisan, seule, sauve l'artiste. En quelque sorte, il est complémentaire du financier qui règne sur la bourse, et qui travaille sur les quantités pures abstraites, ne produisant plus qu'une forme de qualité pure abstraite, qualité de soin et d'attention, qualité d'écoute, qualité d'approfondissement de la recherche du sens.

Il n'est pas question d'exagérer l'importance du conflit entre Itten et Gropius, les deux professeurs du bauhaus aux parti-pris si opposés, mais il n'est pas interdit d'en questionner le sens. Walter Gropius était le directeur du bauhaus, son fondateur. En plus de cela, il avait un cabinet d'architecture à Berlin et était très actif aussi au sein du Deutsche Werkbund, *think-tank* rassemblant les grands industriels allemands. Johannes Itten était artiste-peintre. Les deux autres artistes-peintres qui étaient présents au bauhaus au même moment sont plus connus : Paul Klee et Wassily Kandinsky. Itten était responsable de la propédeutique. Par ailleurs, il était une personne très mystique (lorsqu'il a quitté le bauhaus, il est parti rejoindre une secte mazdéiste) et se montrait ostensiblement comme tel, pratiquant le végétarisme, se rasant les cheveux, incitant ses élèves à travailler sur le souffle, la méditation. Alors que Gropius voulait à tout prix rentabiliser l'école, en faire un laboratoire de recherche au service de l'industrie, Itten refusait tout travail à commande et cherchait plutôt à faire de la peinture un acte religieux. Sans doute peut-on y voir l'extension de la compréhension du concept de "bâisseurs de cathédrales" évoqués par Gropius²⁹³. On peut aussi se demander si ce n'est pas l'essence du design que d'être placé entre l'art et la communication, nécessitant aussi bien de se connaître et se maîtriser soi-même comme outil que d'écouter l'environnement et d'y penser des actes signifiants.

Nous avons cherché à mesurer un peu l'étendue du concept de design et sa valeur heuristique, on ne peut dénier non plus sa valeur ontologique. L'émergence du concept de design rend possible la démarche ontologique, permettant la traçabilité du processus d'élaboration et rendant virtuellement accessible le moment de la décision, de la mise en forme d'un quelconque objet de l'étude ontologique. À l'inverse de l'artisan qui suit les noeuds du bois, du peintre qui laisse dériver son

²⁹³ Gropius voulait rassembler artistes et artisans et faire renaître cette "communauté" spirituelle qui animait les bâtisseurs de cathédrales. L'opposition entre Gropius et Itten illustre en quelque sorte la difficulté inhérente à un tel projet d'union entre des personnes aux intérêts apparemment si divergents.

pinceau librement sur la toile, le designer rend accessible et partage le moment où il est décidé de faire passer la courbe en ce point plutôt qu'un autre. Le temps passé à discuter avec les commanditaires, à étudier leur mode de vie ou leurs pensées, tout au moins leurs préférences, temps où l'on semble ne rien faire, mais qui est nécessaire, le design est ce moment où rien n'est décidé. C'est aussi ce moment où l'on agrège autour de l'objet ou de l'oeuvre ce qui va lui conférer son aura, sa valeur culturelle. Mais là encore, une ligne de fuite nous semble devoir être révélée, qui est l'agrégation de symboles dépouillés de leur signification originelle. Il semble qu'il y ait deux mouvements contradictoires dans l'histoire de l'art ou des arts. Si on peut repérer des *styles* propres à certains lieux et certaines périodes, on ne peut nier non plus qu'il y ait toujours eu des passages soit à l'intérieur d'un art ou d'une branche de l'art, soit d'un art à un autre, par affinités entre des artistes qui partagent une même sensibilité. Ceci pour dire que l'évolution des formes suit peut-être une ligne de fuite autonome, parallèle sans doute à des changements de codes ou d'organisation, mais sans que l'on puisse toujours lier rationnellement les deux phénomènes.

De même qu'il est facile de dénigrer l'oeuvre de certains artistes, en disant "ce sont des sauvages" ou, comme on a pu le faire avec Baudelaire, de son vivant, en disant "c'est un drogué", sans répondre à ses arguments ; le relativisme culturel semble parfois poursuivre un but analogue, surtout lorsqu'il postule que tout peut être objet culturel, mais en en niant la portée significative. Le design ou la mode, s'ils agrègent ou utilisent des formes sans souci de leur signification première, juste pour faire un effet, poursuivent ou prolongent le mouvement de *folklorisation* qui fait de toute forme culturelle un simple spectacle. Là encore, une première ligne de fuite est de réaffirmer que la signification de l'oeuvre, de faire ces actes qui produisent l'oeuvre, n'appartient qu'aux artistes. Une deuxième ligne de fuite est esquissable, du côté des regardeurs qui y voient une certaine signification, soient parce qu'ils envisagent de l'utiliser pour servir un propos qui leur appartient, soient parce qu'ils y voient le signe d'un lien à cette culture que représentait la forme utilisée inintentionnellement par l'artiste.

Et aussi, dans une perspective d'anthropologie structurale inversée, concernant la *folklorisation* de l'art contemporain, on peut s'inquiéter de la *récupération* des avant-gardes artistiques par les agents du marketing, de la publicité, du design, des médias et leurs commanditaires, dans des buts souvent opposés à ceux poursuivis et

défendus par lesdites avant-gardes. Mais aussi, cette frontière est de plus en plus poreuse, comme le montrent les auteurs de la revue *Art press*²⁹⁴, les artistes étant de plus en plus *médiadépendants*, et leurs stratégies de communication ressemblant de plus en plus, ou s'insérant de plus en plus dans celles de la communication d'entreprise. Nous avons vu que, déjà au XIX^e siècle, il était très mal vu, pour un artiste, de s'abaisser à l'utilitarisme, comme le montre le dédain exprimé envers Delacroix, apparenté à un journaliste²⁹⁵. Mais que signifie ce dédain ? Nous avons montré qu'il pouvait être issu d'un mépris envers le matérialisme, en ceci que l'attachement à des satisfactions matérielles pouvait nous égarer du chemin du développement spirituel, ou nous faire développer une raison, une logique du sens qui nous soit finalement nuisible. Pourtant, si l'on regarde le fameux *Dante et Virgile* de Delacroix, on peut y voir la tentative de représenter la force de ce lien unissant, par delà les époques et les océans, les artistes partageant de mêmes idéaux. Et ceci, Delacroix tente de le rendre dans des couleurs terrestres, comme pour vouloir y donner une certaine matérialité. À comparer avec l'idéalisme des néo-classiques, David, en tête, qui voulurent pourtant aussi sans doute relier l'époque contemporaine à l'antiquité classique. La recherche du dénominateur culturel commun, dénote peut-être la volonté de faire appel à un sens commun, ou de rendre visible des valeurs culturelles qui fondent l'unité du peuple. En ce sens, Delacroix n'aurait peut-être pas renié d'être comparé à un journaliste, visant à rendre compte honnêtement des faits, à faire accéder à la réalité spirituelle en partant du monde matériel, plutôt qu'à maintenir inaccessible un monde de l'idéal où seraient les vrais, les braves, les héros et les dieux. Et sa *liberté guidant le peuple* ne fait peut-être sens qu'à la lumière de Kant, cette allégorie semblant illustrer la recherche inquiète d'une loi morale suite à l'expérience de la liberté, situation d'urgence où l'allégorie semble s'inquiéter des limites de la liberté, d'un possible surgissement de la sauvagerie. Le style étant peut-être ce que l'on arrive à préserver de ce qui nous animait avant l'expérience de cette limite et l'intégration de la loi morale, ou mesure cet écart. L'oeuvre a deux moments, une signification première, dans le moment de sa création, pour ceux qui la font, dans un parcours de développement personnel et collectif et dans une recherche expérimentale empirique du sens ; un deuxième moment où elle entre en interaction avec la culture personnelle d'individus ou de groupes qui vont l'intégrer aux côtés

²⁹⁴ Voir annexe 3

²⁹⁵ Voir, en annexe, les écrits esthétiques de Baudelaire.

d'autres signes, soit immédiatement, soit à la lumière d'autres oeuvres ou d'autres événements pour trouver un sens ou faire sens. Il n'est pas impossible qu'au moment de produire, et sans avoir jamais été en contact d'aucune manière avec la personne qui va y voir un signe, ces deux consciences interagissent et le ou les artistes intègrent ce regard et produisent pour. On peut aussi certainement regarder l'artiste comme une sorte d'autiste incapable d'expliquer ou de justifier ce qu'il fait.

On pourrait être tenté de résumer le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie en un combat entre Eros et Thanatos ; l'industrie étant l'incarnation d'une pulsion de mort, avec sa volonté normalisatrice, son désir d'exploiter la nature, de déshumaniser la société ; l'art un jeu avec les formes sans autre but qu'une forme d'errance romantique dans un monde idéal peuplé de fées et de lutins. Nous avons tenté de montrer que les choses n'étaient pas si simples, non seulement parce que l'industrie, à travers le design et la publicité semble vouloir utiliser les désirs et les pulsions érotiques pour les détourner de leur objet et ainsi "piéger" les individus dans un devenir économique qui les coupe de leur lien à la nature. Nous avons envisagé qu'il n'était pas impensable que les femmes aient été, peut-être malgré elles, enrôlées dans un devenir appât pour servir ce système et participer activement à la duperie de l'amour libéral et ce d'autant mieux qu'elles savent se mettre en scène et proposer un personnage qui "colle" aux désirs du client en composant attitudes et dialogues dans le but de lui faire croire que l'on est "faite pour lui", de la même manière que les agents du marketing, du design et de la publicité. On peut parler de duperie lorsque cet amour "vendu" comme absolu n'est qu'un sur-mesure calculé pour ne laisser aucune possibilité de résistance à celui que l'on veut ainsi enfermer dans une prison individuelle et précisément close.

Bibliographie

Anthologie bauhaus, Jacques Aron, Didier Devillez éditeur, 1995.

Architecture gothique et pensée scolastique, Erwin Panofsky, Minuit, 1967.

Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles, Pierre Francastel, tel Gallimard, 1993.

Arts et Technologies, les chemins de la recherche, textes réunis par Martine Époque, éditions Méridien, 1995.

Art of the electronic age, Frank Popper, Thames and Hudson, New York, 1993.

Art Press – Hors-série n°7 “design”, 1^{er} semestre 1987.

Art Press – Spécial, n° 22, 4^e trimestre 2001, *Écosystèmes du monde de l’art – pratiques, marché, institutions, mondialisation*.

Bauhaus – bauhaus archiv – 1919 – 1933, Magdalena Droste, Taschen, 1994

Bauhaus – sous la direction de Jeannine Fiedler & Peter Feierabend, Könemann, 2000

Considérations sur l’état des beaux-arts, critique de la modernité, Jean Clair, Gallimard, 1984, nrf.

Critique de la raison pratique, Emmanuel Kant, PUF Quadrige, 2003.

Design, introduction à l’histoire d’une discipline, Alexandra Midal, Agora Pocket, 2009.

Deux transparents : Marcel Duchamp et Lévi-Strauss, Octavio Paz, traduit par Monique Fong-Wust, Gallimard, 1970, nrf.

Dictionnaire des concepts philosophiques, sous la direction de Michel Blay, Larousse CNRS éditions 2006.

Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, Bouquins.

Duchamp : colloque de Cerisy. Tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?, Jean Clair, (dirigé par), Union Générale d’Éditions, 1979, *Le monde en 10/18*.

Écrits esthétiques, Baudelaire Charles, Paris, 1986, éditions 10/18.

Éloge de l'individu – essai sur la peinture flamande de la renaissance, Tzvetan Todorov, Seuil, points essais 2004.

Foucault, Gilles Deleuze, Minuit, 2006.

Goûts à vendre Essais sur la captation esthétique, Olivier Assouly (dir.), Institut Français de la Mode – Regard, Paris 2007.

Histoire de la folie à l'âge classique, Michel Foucault, Gallimard, 1976, *tel*.

Histoire sociale de la France au XIX^e siècle, Christophe Charle, Seuil, 1991.

Histoire de la technique, encyclopédie de la pléïade, 1978, sous la direction de Bertrand Gilles

Histoire du design 1940-1990, Raymond Guidot, Hazan, Paris, 1994.

Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, Erwin Panofsky, Gallimard, 1989, *tel*.

La cité dans l'histoire, Lewis Mumford, Seuil, 1964.

La communication organisationnelle en débat, in *Sciences de la société*, n°50/51, Presses universitaires du Mirail, 2000.

La dialectique de la raison, Max Horkheimer et Théodore Adorno, Gallimard, *tel*.

La divine comédie, Dante, traduction par Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1992.

La dynamique du capitalisme, Fernand Braudel, Champs, Flammarion, 1985.

La laideur se vend mal, Raymond Loewy, *tel* Gallimard, 1999.

La machine dans l'imaginaire *Revue des sciences humaines*, Lille III, N°186-187, 1982-3

La machine et le monde des formes, Jacques Meuris, Laconti, Bruxelles, 1973.

La mécanisation au pouvoir, Siegfried Giedion *contribution à l'histoire anonyme*, Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, Paris, 1980, New York, Oxford University Press, 1948.

La mode, un demi-siècle conquérant, Valérie Guillaume et Dominique Veillon, Découvertes Gallimard, Paris, 2007.

La modernité, un projet inachevé, Jürgen Habermas, *critique* #413, Minuit, 1981.

La nouvelle communication, Yves Winkin (textes recueillis et présentés par), Seuil, 1981, *points, essais*.

La philosophie critique de Kant, Gilles Deleuze, puf, 1967.

La technique et la science comme idéologie, Jürgen Habermas, Gallimard, *tel*.

La vie élégante ou la formation du Tout-Paris – 1815-1848, Anne Martin-Fugier, Fayard, 1990.

L'anti-oedipe, capitalisme et schizophrénie, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Minuit, 1972, *critique*.

L'art français – le temps de l'éloquence – 1775-1825, André Chastel, Flammarion, 2000.

L'art contemporain, Anne Cauquelin, puf, *que sais-je ?*, 2002.

L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin, Thomas W. Gaehtgens, Librairie Générale Française, 1999.

L'art totalitaire – Union Soviétique – III^e Reich – Italie fasciste – Chine, Igor Golomstock, Carré, Paris, 1991.

L'art utile, Stéphane Laurent, L'Harmattan, Paris, 1998.

Le bauhaus, Frank Whitford, Thames & Hudson, 1989

Le capitalisme "sauvage" aux États-Unis – 1860-1900, Marianne Debouzy, Seuil, 1972.

Le design – histoire – principaux courants – grandes figures ; Anne Bony, Larousse, Paris, 2006.

Le malaise dans la culture, Sigmund Freud, Quadrige, PUF, Paris, 1997.

Le modèle italien, Fernand Braudel, champs Flammarion, 1994.

Le mouvement Arts & Crafts, Elizabeth Cumming & Wendy Kaplan, Thames & Hudson, 1999.

Léonard de Vinci, Serge Bramly, Lattès, 1998.

Les chateaux forts de l'industrie, recherche sur l'architecture de la région lilloise de 1830 à 1930, Lise Grenier & Hans Wieser-benedetti, édité par les archives d'architecture moderne et le ministère de l'environnement et du cadre de vie – direction de l'architecture, Paris-Bruxelles, 1979.

Les cheveux du baron de Münchhausen, psychothérapie et réalité, Paul Watzlawick, Seuil, 1991, *la couleur des idées.*

Les hommes d'affaires Italiens du Moyen-Âge, Yves Renouard, Armand Colin, 1968.

Les images de l'industrie de 1850 à nos jours, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, actes du colloque tenu à Bercy les 25 et 29 juin 2001, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie – Paris, 2002.

Les ingénieurs de la renaissance, Bertrand Gille, Hermann, 1964.

Les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine, Jack Lindsay, éditions du rocher, *gnose.*

L'espace public, Jürgen Habermas, 1962 pour la version allemande, traduction collection *critique de la politique* Payot, Paris, 1993

Le symbolisme des contes de fées, M. Loeffler-Delachaux, L'arche, 1949.

L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Max Weber, Plon, 1964.

L'Europe Technicienne- révolution technique et libre essor industriel en Europe Occidentale de 1750 à nos jours- David S. Landes, Gallimard-nrf, bibliothèque des histoires, 1975. Traduit de l'anglais par Louis Évrard – Cambridge university Press, Londres, 1969.

L'homme et la technique, Oswald Spengler, Gallimard, nrf idées, 1958. Édition de poche 1969.

L'obsession Vinci, Sophie Chauveau, Gallimard, 2007.

L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique, Walter Benjamin, Allia, 2003.

Ornement et crime, Adolf Loos, Payot, rivages poches, 2003.

Nietzsche et la philosophie, Gilles Deleuze, puf, 1962.

Paradoxe sur le conservateur, (précédé de) de la modernité conçue comme une religion. Jean Clair, L'échoppe, 1988.

Paris, histoire d'une ville. XIXè – XXè siècle, par Bernard Marchand, Seuil Points Histoire, 1993.

Petite philosophie du design, Vilém Flusser, Circé, 2002.

Petit traité d'art contemporain, Anne Cauquelin, Seuil, la couleur des idées, 1996.

Philippe Starck, Centre Georges Pompidou, 26 février–12 Avril 2003, in ArtPress#288 mars 2003

Psychologie du Kitsch – l'art du bonheur, Abraham Moles, Denoël, 1977.

Qu'est-ce que la philosophie ?, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Minuit, 1991, critique.

Réflexions sur l'éducation, Emmanuel Kant, Vrin, 2004.

Saint-Simon, l'industrialisme contre l'État, Pierre Musso, l'Aube, 2010.

Sociologie des arts, sociologie des sciences, tome1&2, ouvrage coordonné par Florent Gaudez, L'harmattan, logiques sociales, Paris, 2007, actes du colloque international de Toulouse 2004.

Style, Artiste et société, Meyer Shapiro, nrf gallimard, 1982.

Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art, Jean Clair, gallimard, 2000, Arts et artistes.

Surveiller et punir, naissance de la prison, Michel Foucault, gallimard, 1975, bibliothèque des histoires.

Technique et Civilisation. Lewis Mumford, Le Seuil, Paris, 1950.

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. S.Freud, Gallimard, 1977.

VHUTEMAS Moscou 1920-1930. S. Kahn-Magomedov. Éditions du regard, 1990.

Vie des Formes, Henri Focillon, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1943 (1ère Éd.),1984 pour la présente.

Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie.

Modernité, scène médiatique, normes techniques, morales et esthétiques, liberté artistique, folklorisation, uniformisation, rationalité, cohérence, arts appliqués, art pur.

Le but de ce travail de recherche est de construire théoriquement le design comme dispositif communicationnel, d'abord entre deux entités abstraites ou deux "sociétés anonymes" que sont l'art et l'industrie. Ainsi, la première partie a pour objet la définition et l'évolution du sens des mots "art", "industrie", "design". Une deuxième partie vise à définir un concept de design qui se distingue de l'actualisation constituée par le phénomène "*design industriel*" au cours du dix-neuvième et du vingtième siècle. La troisième partie cherche à mettre en lien ce phénomène avec l'émergence de la scène médiatique et de l'exposition universelle afin de produire la modernité comme religion de l'ère industrielle. Cet ouvrage théorique se propose aussi de mesurer en quoi l'art est altéré par le système industriel, et inversement comment les artistes parviennent à faire progresser une exigence esthétique dans ce système socio-économique.

Design as a communication device between art and industry

Modernism, universal exhibition, norms, behaviorism, artistic freedom, bauhaus, industrial evolution, social engineering, cultural efficiency, ethics of art, branding.

The aim of this research was to build in theory a concept of design as a communication device, first between two groups or moral persons : art and industry. The first part seeks for a definition of "art", "industry", "design" ; the emergence and evolution of these notions. A second part is aimed at building a concept of design that would distinguish itself from the usual definition of design understood only in its industrial extent, which is a phenomenon limited to the nineteenth and twentieth centuries. The third part is an attempt to link this phenomenon with that of the emergence of a mediatic worldwide scene and universal exhibition in order to produce modernism as a religion for the industrial era. This theoretical work also offers to measure how art is being modified by and through this industrial system, and on the other hand how some artists make the dream of a greater aesthetical attention progress in this system.



**Le design comme dispositif communicationnel
entre l'art et l'industrie / Université Rennes 2**

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'université Rennes 2

Mention : Sciences de l'information et de la communication

Ecole doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par

Etienne Fichaux

Préparée dans le cadre de l'équipe de recherches
PRÉFICS EA 3207

Université Rennes 2

Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie (annexes)

Thèse soutenue le 11 janvier 2012

devant le jury composé de :

Françoise Bernard

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université de
Provence / *rapporteur*

Gino Gramaccia

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université de
Bordeaux 1 / *rapporteur*

Christian Le Moëne

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université
Européenne de Bretagne – Rennes 2 / Directeur de Thèse

Catherine Loneux

Professeur de Sciences de l'information et de la communication – Université
Européenne de Bretagne – Rennes 2

Sylvie Parrini

Maître de Conférences en Sciences de l'information et de la communication –
Université de Nice

Annexes à la thèse “*le design comme dispositif communicationnel entre l’art et l’industrie*” par Étienne Fichaux, département des sciences de l’information et de la communication, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 2011, sous la direction de Christian Le Moëne.

Annexe 1 : la fondation du bauhaus	356
Walter Gropius, Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l’Art	356
L’analyse des tableaux par Johannes Itten.	360
Walter Gropius, lettre au Dr Edwin Redslob	360
Johannes Itten, Analyse des maîtres anciens	360
Wassily Kandinsky la valeur de l’enseignement théorique en peinture	361
Georg Muche arts plastiques et forme industrielle	362
Annexe 2 : les mécanismes de la spéculation financière	363
Annexe 3 : Art Press, écosystèmes du monde de l’art, 2001	371
Introduction, par Catherine Millet	372
L’art et la terre sous le ciel par Augustin Berque	374
Le papillon schyzophrène - Malraux et l’hégémonie du patrimoine, par Jean Lauxerois	374
Un marché de l’art en pleine mutation - interview de Raymonde Moulin par Maïten Bouisset	376
Lettre à un jeune artiste, par Daniel Bougnoux	377
L’effet bande-annonce, par Eric Mangion	378
L’enseignement artistique, bilan et perspectives, par Joseph Mouton	379
L’art dans les nouveaux espaces de sociabilité, par Norbert Hillaire	379
L’artiste médiateur, par Tristan Trémeau	379
Tout doit disparaître, par Bernard Comment	380
Mondialisation, globalisation, métissages, quelques idées reçues à l’épreuve des faits, par Alain Queminn.	380
Economics art, l’heure du bilan, par Paul Ardenne.	381
Le design comme culture du projet, par Chloé Braunstein.	382
West-East side story, par Dunja Blazevic	383
Annexe 4 : les écrits esthétiques de Charles Baudelaire	384
Annexe 5 : le symbolisme des contes de fées	392
Annexe 6 : Art Press – Hors-série n°7 “design” – 1er semestre 1987	401
Editorial	401
Design, sémantique et communication, le design tel qu’on le parle	402
Communication – vivre avec les choses : contre une culture immatérielle (par Abraham Moles)	402
Raconter le design, Pierre Paulin interviewé par Patrick Javault	404
Roger Talon, trans-design, interview par Catherine Millet	404
Jean Widmer, design des signes, interview par Chloé Braunstein	405
Sylvain Dubuisson, design lumière, interview par Françoise Jollant	405

Les textes ici rassemblés ont un intérêt particulier du fait de n'être pas d'un accès facile. Non pas que leur lecture soit particulièrement ardue, mais soit qu'ayant été édités à peu d'exemplaires par des petites maisons d'éditions, soit qu'étant extraits de périodiques dont l'accès est plus facile pour les numéros actuels ou très récents, ils ne sont pas évidents à trouver. Le cas de Baudelaire est peut-être discutable en ce sens, mais peut-être ces écrits esthétiques sont-ils en grande partie occultés par sa gloire de poète ou certaine réputation qui le fit ne pas être souvent estimé à sa juste valeur. Aussi, ces textes sont la première tentative de définir les conditions de l'*art moderne* et sont écrits à une date que nous avons signalée comme date charnière, comme le moment où se pose avec acuité la nécessité d'une considération esthétique envers la production industrielle. Baudelaire participe indéniablement de ce débat originel, et peut-être peut-on même affirmer qu'il est sans doute l'un des rares à envisager d'un point de vue philosophique ce dialogue entre les arts et l'industrie. En ce sens son questionnement sur l'orientation de l'*art moderne* est prophétique et polarise le champ de questionnement que nous nous sommes proposés ici d'étudier. Les autres textes éclairent ce même questionnement de façons différentes. Les extraits choisis le sont en fonction de la problématique de l'orientation d'un dispositif communicationnel selon des buts de formation ou de normalisation des processus d'évolution sociale et individuelle.

Annexe 1 : la fondation du bauhaus

Textes extraits de *Anthologie Bauhaus*, op.cité.

Cet ouvrage rassemble des textes écrits par les professeurs du bauhaus. Il peut s'agir de textes de conférences, de manifestes diffusés dans la presse, de lettres adressées à des hommes politiques ou des industriels dont on voulait gagner le soutien, de lettres adressés à des proches dans lesquelles on fait part de ses états d'âme. Ces textes ont une valeur documentaire brute et l'on peut y trouver des traces des idéaux qui animèrent les professeurs de cette école, qui s'expriment notamment par des déceptions ou des fâcheries. Certes, cela ne permettra pas de saisir toutes les nuances que l'on peut découvrir entre les orientations esthétiques des différents professeurs de cette école et la façon dont celles-ci se traduisent dans leur manière de concevoir l'enseignement artistique. La plupart des professeurs ici cités ont publié des ouvrages individuellement, qui peuvent être ou non des reprises de leurs cours dans cette école. Il semble que les débats qui ont été produits à cette époque, dans cette structure ont orienté de façon durable les usages en matière de design industriel, mais aussi dans la façon dont l'art pouvait être rendu utile à la société. C'est pourquoi il semblait essentiel d'en livrer quelques extraits qui semblaient particulièrement significatifs.

Walter Gropius, Réponse à une enquête du Conseil des Travailleurs de l'Art

1919, pp.55-61.

Pendant qu'il établit le programme du bauhaus, Gropius répond à cette enquête. Non seulement, il y fait allusion à son école, mais en outre la réponse à la question IV reprend textuellement le manifeste qui accompagne le programme du bauhaus publié en avril 1919 avec le bois gravé de Lionnel Feiniger représentant la "cathédrale de l'avenir", à l'occasion de l'exposition : Les architectes inconnus, organisée par le Conseil des Travailleurs de l'Art, il rédige encore un court article : Qu'est-ce que l'architecture ?

1) Programme d'enseignement

Quelles mesures tenez-vous pour appropriées en vue d'une réforme fondamentale de la formation dans toutes les disciplines plastiques ?

La détermination de réaliser des écoles primaires unitaires, dans lesquelles l'apprentissage de l'habileté manuelle occupe la place principale.

La transformation de toutes les académies en ateliers pédagogiques d'État.

Objectifs :

La réunion de toutes les formes de création artistiques en une unité, la *réunification de toutes les disciplines artistiques* – sculpture, peinture, métier d'art et d'artisanat – dans une nouvelle

architecture, et en tant que parties intégrantes de celle-ci. Le but ultime, encore que lointain, est *l'oeuvre d'art totale – le grand édifice* – qui ne connaît pas de frontières entre art monumental et décoratif.

L'éducation des architectes, peintres, sculpteurs de tous niveaux, selon leurs capacités respectives, en tant *qu'artisans compétents ou artistes indépendants*. La fondation de communautés de travail d'artistes productifs (Werk-Künstler), dirigeants ou apprentis, qui s'efforcent de créer ensemble, dans un même esprit, des bâtiments dans leur totalité – gros oeuvre, parachèvement, décoration et équipements.

Fondements :

L'art apparaît en dehors de toute méthode : en tant que tel, il ne s'apprend pas, sauf par l'exemple. Par contre, l'artisanat s'apprend (architectes, peintres, sculpteurs sont des artisans au sens originel du terme), c'est pourquoi la *formation artisanale fondamentale, considérée comme la base irremplaçable de toute création plastique* sera exigée dans les ateliers et les lieux d'expérimentation et de travail.

L'école est au service de l'atelier et se dissoudra un jour en lui. Il n'y aura donc ni professeurs, ni étudiants, mais des *maîtres, des compagnons et des apprentis*.

La manière d'enseigner découle de l'esprit d'atelier :

- création organique développée à partir du savoir-faire artisanal ;
- rejet de toute rigidité, soutien à la créativité, liberté de l'expression individuelle, mais à l'intérieur d'études disciplinées ;
- épreuves corporatives de maître et de compagnon devant le Conseil des Maîtres du Bauhaus ou devant des maîtres extérieurs ;
- commandes d'État dans des ateliers pédagogiques ;
- collaboration des étudiants aux projets des maîtres ;
- attribution de commandes également aux étudiants ;
- conception en commun de vastes projets de constructions utopiques – bâtiments pour le peuple ou pour le culte – aux objectifs prospectifs ;
- collaboration de tous les maîtres et élèves – architectes, peintres, sculpteurs – à ces projets dans le but d'un accord progressif de tous les éléments constitutifs du bâtiment ;
- contact permanent avec les dirigeants de l'artisanat et de l'industrie du pays ;
- contact avec la vie publique, avec le peuple, par l'intermédiaire d'expositions et d'autres manifestations ;
- recherches nouvelles en matière d'expositions, en vue de présenter la peinture et la sculpture dans le cadre de l'architecture.

II Soutien de l'État

Selon quels critères l'État socialiste doit-il intervenir dans le domaine artistique et pour le soutien des artistes (achats, commissions artistiques provinciales, musées, écoles, expositions, etc.) ?

L'État, quel que soit sa nature, ne peut ni ne devrait exercer fondamentalement d'influence sur le cours de l'évolution artistique. Quelques personnes seront chargées de décider des moyens attribués à la promotion de l'art, *et prendront l'entière responsabilité de leurs choix*. Les commissions sont des terriers obscurs.

III. Cités d'habitation

Quelles revendications adresser à l'État afin de garantir que les cités s'édifient dans les prochaines années avec des objectifs culturels ambitieux ?

Sans réponse.

IV. Déplacement des artistes vers l'artisanat

Comment parvenir à gagner à l'artisanat la masse du prolétariat artistique afin qu'elle ne sombre pas dans la catastrophe économique qui nous menace ?

Quelles revendications adresser à l'État afin que la nouvelle génération reçoive d'emblée une formation à base artisanale ?

Le but ultime de toute l'activité plastique est l'édifice !

La décorer fut autrefois la plus noble mission des arts plastiques. Ceux-ci étaient partie intégrante du grand art de bâtir.

Ils se cantonnent aujourd'hui dans le particularisme et la satisfaction de soi, dont ils ne se délivreront que par la collaboration consciente et l'interaction de tous les participants à l'oeuvre. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la forme complexe de l'édifice, dans sa totalité et dans chacune de ses parties ; leurs oeuvres alors s'imprégneront à nouveau de l'esprit architectural qu'elles ont perdu dans les salons. Les vieilles académies étaient incapables de produire cette unité ; comment d'ailleurs l'auraient-elles pu, puisque l'art ne s'enseigne pas ! Elles doivent à nouveau se transformer en ateliers. Cet univers composé exclusivement de dessinateurs de modèles et d'artisans d'art doit enfin redevenir un univers de *bâtisseurs*. Si le jeune homme qui sent en lui un penchant pour l'activité artistique débute comme autrefois par l'apprentissage du métier, il n'y aura plus "d'artiste" improductif, condamné comme autrefois à une pratique artistique incomplète ; son habileté lui restera acquise dans le domaine artisanal, où il pourra exceller.

Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous revenir à l'artisanat !

Car "l'art n'est pas un métier". Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. *L'artiste est une amplification de l'artisan*. Dans de rares illuminations qui ne relèvent pas de sa volonté, la grâce céleste élève jusqu'à l'art l'oeuvre sortie de ses mains ; *mais la qualité artisanale reste une base indispensable pour tout artiste*. C'est en elle que la création prend sa source.

Formons donc une nouvelle *corporation d'artisans*, sans la prétention de classe qui dresse un mur d'arrogance entre artistes et artisans ! Voulons, imaginons, créons ensemble le nouvel édifice de l'avenir dont la forme contiendra à la fois architecture et peinture ; sorti des mains de millions d'artisans, il s'élèvera un jour jusqu'au ciel, comme un symbole cristallin de la foi nouvelle qui s'annonce.

V. L'artiste dans un État socialiste

L'art et l'État sont des notions inconciliables. Ils se combattent par nature. L'esprit créateur, mobile, vivant, hors du commun et imprévisible, s'insurge contre les limites étroites des lois étatiques, contre la camisole de force de la médiocrité bourgeoise. Cependant, si l'État, avec le pouvoir dont il dispose, entrave la libre croissance de ce fécondateur spirituel "anormal", il sacrifie de sa propre vitalité.

Notre temps étouffe ainsi sous *une mentalité de boutiquiers*, dans un marais matérialiste. Extirper ce démon néfaste de l'affairisme, faire éclore dans le peuple l'esprit créateur constructif, voilà la véritable mission de l'État socialiste. La mentalité de notre peuple est déjà ébranlée par le malheur qui s'est abattu sur nous, et le fiasco de la vie ancienne l'a placé dans une situation d'intense réceptivité qui le rend peut-être plus disponible que les autres peuples européens pour l'esprit nouveau. Car la guerre, la faim, la peste ont eu raison de notre inertie, ont secoué notre paresse de pensée et notre confort, ont réveillé nos coeurs engourdis et indolents. La douleur nous a enseigné à nouveau la sensibilité. La sensibilité est la source de l'inspiration, de l'invention et de l'imagination créatrice, bref du plaisir de la forme dans le plein sens du terme. Et le plaisir de donner forme et de construire – cet *esprit édificateur* – est le pôle naturel opposé à l'esprit de boutique, à l'esprit de dissolution, cet ennemi mortel de l'art.

VI. Expositions d'art

L'exposition d'art est un avorton de la misère artistique de l'Europe. Comme l'art s'est éloigné de la vie des pays civilisés de l'Europe, il dut se réfugier dans des vitrines grotesques où il se prostitue. L'oeuvre d'art n'a plus aujourd'hui sa place assurée et sanctifiée au coeur du peuple, elle a été bannie et sert de denrée de luxe dans le salon du riche bourgeois. L'exposition d'art est son entrepôt et sa bourse des valeurs. Le peuple s'en va, les mains vides, et ne sait rien aujourd'hui de l'art vivant. Voilà pourquoi il nous faut aujourd'hui, à la place des vieux salons d'art, des expositions itinérantes, dans des baraques bariolées et démontables, ou dans des tentes, qui ne contiennent pas que des tableaux de chevalet ou des sculptures, mais de l'architecture, en maquettes à toutes les échelles, en vue stéréoscopiques ou en films. Montrer la peinture et la sculpture dans leur cadre architectural, rendre

vie au sens originel des arts plastiques : agir dans l'édifice, voilà les missions futures de l'exposition d'art.

L'époque où les arts fleuriront oubliera l'exposition d'art ; alors l'art n'aura plus besoin de se faire valoir.

VII. Comment les artistes des différentes disciplines peuvent-ils se rejoindre aujourd'hui et s'unir ?

Par le rassemblement amical d'artistes ayant des affinités. Par une véritable communauté, qui ne soit pas simplement artistique mais humaine. Par une aide mutuelle désintéressée en toute circonstance. Ni l'art ni l'oeuvre d'art ne sont les choses les plus importantes ; le plus important, c'est l'homme. L'artiste actuel vit dans une époque dissolue et sans règles. Dans la solitude spirituelle. Les formes anciennes sont brisées, le vieux monde est ébranlé, le vieil esprit humain est renversé et en pleine mutation. Nous flottons dans l'ignorance d'un ordre nouveau. De notre vivant, nous ne le connaissons pas. Notre travail ne peut consister qu'à préparer l'unité future d'un temps d'harmonie. L'artiste est peut-être appelé à faire davantage de sa vie une oeuvre, plutôt que d'en créer une, et, par son humanité renouvelée et sa nouvelle forme de vie, à jeter les bases spirituelles dont l'art à venir aura besoin. *L'unité spirituelle* est une nécessité pour le peuple tout entier, mais c'est aux artistes de montrer l'exemple. Notre époque cessera de respecter le masque mort de l'organisation qui nous éblouit et nous induit en erreur. Le contact d'homme à homme, l'esprit des petites communautés doivent triompher à nouveau ; de ces petites communautés fertiles, secrètes, fraternelles, qui, dans le silence et la discrétion, gardent sans crainte un mystère indicible et relèvent enfin l'étendard de l'art au-dessus de la poussière quotidienne.

Loges d'artisans comme au siècle d'or des cathédrales !

VIII. Coloration des villes

Idées pour le traitement coloré de l'image urbaine, enduits multicolores, peinture des façades et des espaces intérieurs ; mise à l'écart des tableaux de chevalet.

Sans réponse.

IX. Conception des bâtiments publics par des artistes

Quelles revendications pratiques adresser à l'État pour que les bâtiments publics soient conçus par des artistes au lieu de l'être par des techniciens et des fonctionnaires ?

Ce ne sera que lorsque la formation encore confuse des architectes aura fait place à la séparation essentielle entre l'employé technico-administratif et l'artiste-concepteur (voyez la question I.), que la totalité des bâtiments publics sera conçue par des architectes concepteurs indépendants, et non plus comme aujourd'hui, par cet artiste bâtard qui souvent – profession principale oblige – est un remarquable technicien et administrateur, mais rarement un artiste inspiré. Mais dès aujourd'hui, il faut exiger de l'État qu'il confie la conception de tous les bâtiments importants aux libres créateurs de l'architecture.

X. Union avec le peuple

Quelles voies faut-il emprunter pour mettre les efforts des artistes en contact et en harmonie avec le peuple ?

Sans réponse.

XI. Quelles mesures prendre pour rendre public au moment opportun le matériel qui aura été préparé dans le calme ?

Préparation d'articles de presse, conférences, expositions, assurance de disposer de suffisamment d'organes de presse dans ce but.

Sans réponse.

XII. Comment nouer des contacts étroits avec des groupes d'artistes étrangers de mêmes opinions ?

Sans réponse.

XIII. Quelle est votre position sur l'anonymat de l'artiste dans sa production ?

Un signet au lieu d'une signature.

Sans réponse.

L'analyse des tableaux par Johannes Itten.

1916, p.68

Voilà ce que tu rechercheras dans l'oeuvre d'art. Ni le sujet qui s'adresse à toi, ni la construction formelle, ni la composition des couleurs que tu peux analyser, mais ce qui se situe entre les formes et les couleurs, entre l'apparence et le contenu. Tu en trouveras pas tant que tu prêteras l'oreille aux phrases que te dicte la raison ; il ne faut pas que tu l'écoutes, mais que tu patientes jusqu'à ce que la sensation se mette à vibrer en toi. Cela nous est difficile car nous ne sommes pas habitués à cette attente silencieuse. D'habitude, nous parlons aussitôt, nous exprimons un lieu commun ou notre connaissance de la chose. Et le mot, une fois prononcé, reste là comme un mur entre le tableau et nous ! Tu dois attendre devant le tableau, jusqu'à ce que la sensation se mette à vibrer en toi. Tu dois mettre ton Moi hors circuit, sans résistance, pour pouvoir vibrer dans la sensation. Prends alors le crayon en main et dépose cette vibration sur le papier. Mais dépose le crayon sîtôt que la vibration cesse de résonner en toi. Sans quoi tu ajouteras à ton dessin quelque chose qui ne doit pas y être.

La sensation vibre avec toute l'intensité de l'oeuvre peinte, que les mots sont incapables de saisir ; il s'agit du principe de l'oeuvre, de son commencement et de son être.

Walter Gropius, lettre au Dr Edwin Redslob

1920, pp.74-75

Un institut tel que celui que je dirige doit en toutes circonstances faire preuve d'une certaine partialité afin de former une communauté et de présenter une cohésion, seules conditions pour qu'il en sorte aujourd'hui quelque chose de valable.

La seule alternative consisterait à confier la direction à un administrateur qui remplirait cette arche de Noé d'artistes de toutes tendances. Mais alors, pas de programme, d'unité, d'enthousiasme à en attendre, tandis que nous en avons tellement besoin aujourd'hui pour progresser.

Ainsi, il faut que l'État comprenne bien qu'il ne s'agit pas de délivrer à chaque citoyen un brevet artistique, mais de créer un institut d'art, sur des bases assurées, qui soit, même s'il fait preuve de partialité et peut-être précisément à cause d'elle, important pour tout le pays.

Johannes Itten, Analyse des maîtres anciens

1921, pp.89-94

Éprouver une oeuvre d'art, en refaire l'expérience vécue, signifie ouvrir à l'expérience personnelle l'essence et la vitalité qui reposent dans sa forme. L'oeuvre d'art renaît en moi.

Nous disons : éprouver l'oeuvre d'art signifie la recréer; en effet, sur le plan spirituel, il n'y a pas grande différence entre l'homme qui éprouve une oeuvre d'art et l'homme qui représente extérieurement dans l'oeuvre la forme qui l'a ému. On peut enseigner à chaque homme à dessiner un cercle, mais la capacité n'est pas donnée à chaque homme de vivre l'expérience du cercle. Je peux libérer en lui cette capacité, mais je ne peux la lui donner. Car l'expérience dépend de la capacité de l'âme à vibrer, et parce que nous ne comprendrons jamais ce que sont l'âme et l'esprit, nous disons que c'est un don de Dieu, que détient par nature l'être créé à son image et par le canal duquel son souffle pénètre l'âme humaine. [...]

Thèse : tout ce qui vit se révèle à l'homme par le mouvement. Tout ce qui vit se révèle en formes. Ainsi, toute forme est mouvement et tout mouvement se révèle par la forme. Les formes sont les réceptacles du mouvement et les mouvements sont l'essence de la forme.[...]

Le mouvement engendre la forme, la forme engendre le mouvement. Chaque point, chaque ligne, chaque surface, chaque corps, chaque ombre, chaque lumière et chaque couleur sont des formes nées du mouvement, qui engendrent à leur tour le mouvement. Peine et joie, amour et haine, rejet et attirance sont des formes de l'âme, nées du mouvement.

Si je veux éprouver une ligne, je dois bouger la main en suivant la ligne à l'aide de mes sens, selon les mouvements de l'âme. Je peux finalement voir, me représenter une ligne en esprit, être spirituellement ému.

Ce sont là les trois degrés de l'émotion. Si je dessine une ligne avec la main, je suis physiquement mû ; voilà le premier degré physique de l'émotion. Si mes sens suivent une ligne, je me trouve en présence du deuxième degré, sensible, de l'émotion. Si je me représente la ligne en esprit, je me situe au troisième degré, spirituel, de l'émotion. Le degré physique est une émotion extérieure, le degré spirituel est une émotion intérieure, le degré sensible est une émotion qui allie l'extérieur et l'intérieur. Vu de haut, la luminosité et la clarté correspondent à l'émotion spirituelle, intérieure, l'obscurité et le sombre, à l'émotion sensible extérieure. Comme le soleil éclaire la lune, le troisième degré éclaire le premier et l'arrache aux ténèbres.

Wassily Kandinsky la valeur de l'enseignement théorique en peinture

1926, pp. 163-167

[...] il n'existe pas à ce jour de pensée analytique systématique des questions artistiques, alors que la pensée analytique rend possible la pensée logique. [...] L'art "pur" nécessite aujourd'hui une base exacte, résolument scientifique. L'insistance unilatérale sur l'élément intuitif et sur la "gratuité" de l'art qui y correspond ont souvent conduit le jeune artiste (s'il ne s'agissait que des jeunes !) à des conclusions erronées le détournant de l'art. [...]

Le jeune, et particulièrement l'artiste débutant, doit être familiarisé d'emblée avec la pensée objective, c'est-à-dire scientifique. Il devra s'efforcer de trouver sa voie en dehors des "ismes", qui ne visent habituellement pas à l'essentiel mais prennent souvent des traits éphémères pour des problèmes fondamentaux.

La capacité d'appréhender objectivement les oeuvres des autres n'exclut pas le caractère unilatéral du travail personnel ; ce qui est d'ailleurs parfaitement sain. Dans son propre travail, l'artiste peut (il "doit" même) être partial, car l'objectivité pourrait le conduire à l'indécision. Dans son travail, il ne sera pas seulement partial mais fanatique : ce fanatisme est cependant le fruit de nombreuses années de grande tension intérieure.

[...] Les affinités électives pour les éléments d'un art croissent en intensité avec l'étude de leurs rapports avec les éléments des autres arts, cela va de soi. Les rapports des éléments artistiques avec ceux de la nature confèrent évidemment à la question une base philosophique encore plus large. La chemin conduit alors de la synthèse artistique à la synthèse dans ce qu'elle a de plus général. Si l'on ignore aujourd'hui ce que recouvre ou devrait recouvrir le concept de "formation", on peut cependant affirmer à bon droit que ce n'est pas la plus ou moins grande accumulation de connaissances particulières (les soi-disant connaissances "professionnelles") qui en constituent l'élément principal, mais la capacité de ressentir dans leurs relations organiques, et finalement de "comprendre", les phénomènes particuliers, dont ne nous parvient qu'une image éclatée.

Inversement, l'absence de cette capacité doit, malgré la présence de "connaissances professionnelles encyclopédiques", être considérée comme la caractéristique de l'individu mal préparé.

[...] Indépendamment de la valeur en principe incontestable de la "formation", celle-ci pourrait constituer véritablement un puissant moyen de lutte contre la spécialisation excessive, héritage du siècle passé, qu'il convient de combattre non seulement pour des raisons philosophiques, mais également pour des raisons pratiques. En pratique, l'extrême spécialisation est une épaisse muraille qui nous sépare de la création synthétique.

Georg Muche arts plastiques et forme industrielle

1926, pp. 170-172.

La peinture abstraite, transportée d'un geste volontaire et imposant du domaine de l'utopie artistique sur la terre promise du design technique, paraît perdre soudainement le rôle important qu'on lui prédisait en tant qu'élément déterminant de la forme ; en effet, le processus de design des produits de l'industrie se déroule selon des exigences qui ne peuvent être déduites des arts plastiques. Il apparaît que le cours de l'évolution technico-industrielle est d'une nature totalement particulière, même en ce qui concerne la mise en forme des produits.

La tentative d'imprégner la production technique de lois picturales – entendez par là la forme abstraite – a conduit à l'élaboration d'un style nouveau dont l'ornement est exclu, en tant qu'héritage anachronique d'anciennes cultures artisanales, mais qui n'en demeure pas moins un style décoratif. Or on s'imaginait précisément pouvoir éviter ce style purement décoratif en recherchant dans l'art abstrait les lois élémentaires de la création formelle, des lois qui, au-delà de cet art, auraient eu valeur universelle.

[...] Une esthétique se fit jour, qui, enivrée par son enthousiasme pour une forme nouvelle, développa une vaste théorie particulièrement intolérante à l'égard de l'art, car elle lui assignait un objectif concret pour lui donner l'apparence d'être utilisable pratiquement.

Mais tout se passe comme si l'art, même après s'être décomposé jusqu'en ses éléments non artistiques en soi, débordait encore de richesses au point de ne pouvoir naître là où le dépassement des limitations fonctionnelles est perçu comme un gaspillage irresponsable, à savoir dans l'industrie et la technique.

[...] À l'opposé de la forme artistique, la forme industrielle apparaît comme le résultat supra-individuel de l'analyse objective d'un problème.

Les arguments de la fonctionnalité, de la rentabilité technico-économique et de l'organisation déterminent un langage formel issu d'un nouveau concept de la beauté. [...]

L'interpénétration des arts plastiques et de la technique, ce mouvement d'avant-garde, a représenté un moment de la plus haute importance. Il a libéré la technique de ses derniers liens avec une esthétique surannée, en conduisant l'art jusqu'à l'absurde ; l'art peut maintenant se retrouver dans toute l'étendue de sa réalité.

L'art ne peut pas être fonctionnel. L'art et la technique ne forment pas une nouvelle unité ; ils demeurent essentiellement différents dans leur valeur créatrice.

La réalité définit les limites de la technique, tandis que l'art n'a de valeur que s'il se fixe un but idéal.

Annexe 2 : les mécanismes de la spéculation financière

Texte extrait de : *Le capitalisme "sauvage" aux États-Unis, 1860-1900*, Marianne Debouzy, Seuil, Points, Histoire, 1972.

Comment évoquer le dialogue entre l'art et l'industrie sans envisager une analyse des logiques spéculatives qui émergent au milieu de XIX^e et permettent la constitution d'*empires* industriels ? Nous essayons ici d'analyser comment ces logiques différentes entrent en interaction et orientent la construction du design non comme un dispositif communicationnel ouvert et démocratique entre l'art l'industrie et les publics, mais comme un instrument de concentration du pouvoir et de maintien ou de légitimation d'une forme de structure de l'espace socio-économique voire même de l'ensemble du vécu d'une population que l'on veut minoriser. Ce texte rend visible certains *trucs*, certaines méthodes de développement économique, certaines stratégies d'utilisation des médias ou de détournement de l'intérêt général qui semblent, hélas, restés d'actualité. Nous verrons ainsi, dans les extraits d'art press cités plus loin, que des logiques similaires sont actives dans une certaine orientation du fonctionnement des instances de légitimation artistiques. Le texte de cette annexe donne à voir, en quelque sorte, les idéaux des capitaines de l'industrie, qu'il nous faut bien essayer de percevoir si nous voulons voir en quoi ils s'opposent à ceux des artistes pour faire du design le lieu d'une lutte ou d'un échange où se confrontent ces différents idéaux.

p.10

Sommairement, la puissance engendrée par le progrès de l'économie est symbolisée aux yeux des chefs de file de l'histoire contemporaine non par les statistiques concernant la production ou l'expansion ferroviaire, mais par la carrière des hommes qui semblaient dominer l'économie. Les "capitaines d'industrie", les magnats, les rois du pétrole et de l'acier, les "imperators" de la finance apparaissent comme "les Titans" de l'âge d'or du capitalisme.

À l'époque, l'image du surhomme, façonnée par la presse, les Églises, les écoles, par l'imagination collective, avait pesé de tout son poids sur les masses et déterminé au premier chef la vision que les Américains prenaient de leur propre histoire.

p.19

En 1860 les États-Unis furent plongés dans une crise dont le véritable sens n'apparut sans doute pas clairement à la plupart de ceux qui en furent témoins et victimes. Les planteurs du Sud tenaient en main l'appareil de l'État au niveau fédéral et agissaient dans les instances gouvernementales pour freiner les progrès du capitalisme industriel dans le Nord. N'oublions pas que pendant 50 des 72 ans

qui séparent Washington de Lincoln, c'est le Sud qui fournit le président de l'Union et 20 des 35 présidents de la cour suprême. C'est aussi du Sud que provenaient la plupart des fonctionnaires du gouvernement. Le pouvoir des Sudistes (c'est-à-dire de l'aristocratie terrienne et des propriétaires d'esclaves) fut mis en question par les représentants du capitalisme industriel : c'est ce sens qu'il faut donner à la création du parti républicain (1854). Le succès partiel du parti républicain aux élections de 1860 amena les dirigeants du Sud – poussés dans ce sens par un certain nombre d'extrémistes – à faire sécession. La guerre civile éclata. Le gouvernement de l'Union – après le départ des Sudistes de Washington – tomba entre les mains du parti républicain.

p.20

Le but visé par les "républicains conservateurs" était de terminer la guerre le plus rapidement possible, sans modifier les structures politiques et sociales de la nation. Le problème des Noirs ne les intéressaient pas au premier chef : ils n'étaient ni abolitionnistes ni égalitaires. Mais, en tant que porte-parole du capitalisme industriel, ils allaient saisir l'occasion que leur fournissait la guerre pour réaliser le programme de la classe qu'ils représentaient. Les représentants du capitalisme industriel avaient maintenant en main l'appareil d'État et ils allaient l'utiliser pour atteindre les objectifs économiques suivants :

1. Étendre la base du crédit (par le moyen de l'émission de la monnaie papier et des bons du trésor) et utiliser ces ressources pour développer les industries (par les moyens – entre autres- des commandes de guerre).
2. Établir un système fiscal qui fasse peser le poids des impôts sur les consommateurs (par le moyen des impôts indirects) et épargne les producteurs.
3. Organiser un système bancaire national.
4. Ériger une barrière douanière pour protéger les industries naissantes.
5. Construire un chemin de fer transcontinental en lui accordant terrains et prêts.
6. Favoriser le peuplement des nouveaux territoires par l'adoption d'une loi visant la distribution des terres aux colons.
7. Développer l'équipement et améliorer l'aménagement du territoire par l'adoption d'une législation appropriée.
8. Encourager l'immigration pour fournir de la main-d'oeuvre à bon marché.

p.22

Les emprunts qui permirent de financer la guerre furent lancés par plusieurs opérations spectaculaires qui assurèrent la fortune du banquier Jay Cooke.

p.23

À cette époque la situation bancaire aux États-Unis était des plus anarchiques. Des banques s'ouvraient dans des conditions souvent très précaires, pratiquement sans garantie financière. Les opérations étaient d'une régularité souvent douteuse. La monnaie circulait librement et les contrefaçons étaient incessantes. Dans ce chaos monétaire Jay Cooke semble avoir fait preuve d'une grande habileté financière et avoir acquis une expérience bancaire solide. Il acquit en même temps une connaissance approfondie des rouages de la banque de l'État de Pennsylvanie. Ses talents furent très vite connus, appréciés et utilisés par les politiciens locaux.

À partir de 1850 Jay Cooke se consacra à ses affaires, s'intéressant à différents projets de travaux publics en Pennsylvanie, en particulier à la construction de canaux et de chemins de fer. Il ouvrit sa propre banque en 1861 et la guerre lui fournit l'occasion de faire fortune, ses opérations financières prenant toujours la forme du patriotisme le plus ardent. Sa réputation de financier patriote s'établit lorsqu'il accepta de prêter de l'argent à la législature de pennsylvanie pour financer son effort de guerre (en juin 1861). Il réussit ensuite de façon spectaculaire à placer des bons de l'État de

Pennsylvanie pour la somme de 300 000 dollars. Il sut assurer à cette opération une grande publicité. Cette réussite et ses amitiés politiques lui valurent alors de devenir l'un des conseillers financiers les plus écoutés du gouvernement de l'Union.

pp.23-24

Parmi les atouts dont disposait Jay Cooke, signalons le fait que son frère qui était journaliste à Washington – et très bien introduit dans les milieux politiques et journalistiques – pouvait suivre de très près la situation politique et les problèmes financiers auxquels le gouvernement avait à faire face. Mais Cooke préféra être sur place pour mener ses opérations : il ouvrit une succursale de sa banque à Washington en février 1862. [...]

Les liens de Cooke avec le gouvernement devinrent extrêmement étroits. Plus d'un ministre figurait parmi ses clients et certains lui empruntaient personnellement de l'argent. Il était extrêmement bien placé pour bénéficier, avant ses concurrents, de renseignements décisifs pour ses opérations financières. D'autre part, son influence dans les milieux gouvernementaux était telle qu'en de multiples occasions il put faire adopter des mesures favorables à ses intérêts [...].

p.32

Des terres immenses furent concédées aux chemins de fer qui les rétrocédèrent en partie. Vu les concessions de terres gratuites dont elles bénéficièrent, les compagnies de chemin de fer fonctionnaient en même temps comme de gigantesques compagnies immobilières. [...]

En règle générale donc, les petits fermiers trouvaient les terres déjà possédées par les propriétaires de bétail, les spéculateurs, les chemins de fer, les marchands de bois, les propriétaires des mines. Ils durent le plus souvent racheter leurs terres aux compagnies foncières, aux chemins de fer ou aux États. Il est vrai que ce prix de vente, même s'il permettait des profits considérables, était encore relativement bon marché et attirait les travailleurs du Nord-Est. Mais dans les années 1870-1880, la situation des agriculteurs devint critique. La mécanisation de l'agriculture exigeait des capitaux toujours croissants et le mouvement de concentration atteignit la terre[...].

p.33

[Les] lois sur le reboisement ou l'irrigation favorisaient les grandes compagnies foncières, et l'on vit se développer d'immenses domaines, qui en raison des aménagements bénéficièrent d'une plus-value énorme et devinrent le type même de grosse exploitation opérée de manière industrielle.

Depuis les origines (1796), la politique du gouvernement concernant le domaine public avait toujours favorisé les spéculateurs et les possesseurs de capitaux plutôt que les petits fermiers indépendants. Les mesures votées pendant la guerre et la période de "reconstruction" par les républicains protégèrent de façon définitive les intérêts des capitalistes qui purent ainsi établir les lignes de chemin de fer et en toute impunité exploiter les ressources du sous-sol. Le programme "terrien" des républicains officialisa l'accaparement des terres par un assez petit nombre de privilégiés. Cette monopolisation de la terre permit à quelques magnats d'édifier de grandes fortunes foncières, minérales, forestières et ferroviaires.

p.36

La loi sur les contrats de travail (contract labor law, 1864) était destinée à encourager l'immigration. Elle donnait force de loi aux contrats "par lesquels les émigrants engageront le salaire de leur travail pour une période n'excédant pas 12 mois, pour rembourser les frais de leur émigration". C'était une façon de rétablir le système de "l'engagement" en vigueur au XVIII^e siècle. Des ouvrages récents affirment que cette loi n'importa "probablement pas" de nombreux travailleurs aux États-Unis. On peut néanmoins se poser la question de savoir pourquoi les patrons furent si hostiles à son abrogation et pourquoi cette loi resta en vigueur jusqu'en 1885.

p.38

S'il n'est pas certain que la guerre a stimulé l'économie dans son ensemble [...], il est clair en tous cas qu'elle a permis à un grand nombre de magnats de faire des fortunes rapides. La spéculation sur les denrées et sur l'or, les commandes de l'armée, les besoins de guerre ont fourni aux hommes d'affaire de multiples occasions de réaliser des opérations très fructueuses. Car de nombreux magnats de l'époque qui nous intéresse ont fait leurs premières armes pendant la guerre de Sécession. Pas sur les champs de bataille. Leur ardent patriotisme s'est illustré dans d'autres activités.

p.43

La guerre civile terminée, l'économie du Nord et de l'Ouest connut une grande prospérité. Sa croissance était fondée sur des ressources naturelles abondantes et de puissants moyens de production. Rappelons que les États-Unis possédaient presque la moitié des ressources mondiales en fer, les 2/3 du cuivre, le tiers du plomb, d'abondantes mines de charbon (anthracite, coke, charbon bitumeux), des prairies aux terres fertiles immenses, des richesses forestières, etc. L'exploitation de ces ressources n'était possible que si le continent disposait de moyens de transport adéquats.

p.44

Jusque vers 1850, les lignes de chemin de fer furent construites dans des régions déjà peuplées, reliant des ports ou des villes situées sur des canaux avec des régions intérieures. Les premiers constructeurs avaient concentré leurs efforts sur des lignes courtes, reliant des villes importantes [...].

Au stade suivant, il s'agit d'unir ces lignes principales et de former des projets transcontinentaux. Pendant la guerre, le Congrès donna l'élan à la construction en autorisant la réalisation du projet transcontinental.

p.46

Aux États-Unis les voies ferrées n'ont pas été construites en vertu de contrats consentis par le gouvernement à des concessionnaires : les capitalistes qui entreprennent leur construction en sont les propriétaires à titre perpétuel dans les mêmes conditions que s'ils construisaient une usine ou des bâtiments – et ne s'engagent absolument à rien vis-à-vis de l'État. Cependant, comme nous l'avons indiqué précédemment, c'est grâce à une aide considérable du gouvernement fédéral – sous forme de concessions gratuites de terres et de prêts d'argent – que la construction des chemins de fer avait pris son essor à l'époque de la guerre civile. Et plus tard le gouvernement octroya aux compagnies des terres qu'elles purent revendre. Mais l'argent obtenu par la vente des terres et les prêts ne suffirent pas.

Pour faire face au problème du financement les constructeurs eurent recours à divers expédients – l'idée de base était que les chemins de fer étaient des affaires faites pour gagner de l'argent.

D'abord, dans la plupart des cas, ils firent une construction rapide et légère. Le coût du premier établissement était plutôt bas mais demandait des améliorations constantes s'élevant à un coût élevé, si bien que beaucoup de lignes techniquement précaires firent rapidement faillite.

pp.48-49

En même temps qu'ils ont joué un rôle primordial dans le développement du territoire, les chemins de fer ont été le moteur et l'enjeu d'une spéculation aux formes souvent spectaculaires. [...]

Au lendemain de la guerre, une lutte particulièrement féroce s'engagea. L'enjeu en était la possession d'une des principales lignes maîtresses (trunk-lines) de l'Est, la ligne de l'Erie, et ses répercussions sur la vie économique et politique de la nation furent considérables. [...] cet épisode illustre les pratiques des "barons de l'industrie et de la finance" à ce stade de développement du capitalisme américain en même temps qu'il révèle les mécanismes du système qui leur permettait d'agir sous la protection de la loi. [...] La ligne de l'Erie "chartered", autorisée en 1832 et longue d'environ 500 miles allait de New York à la région des grands lacs. Sa construction avait coûté 15 000 000 de dollars, payés en partie grâce à des subventions de l'État de New York. Mais son capital avait été rapidement "délayé" jusqu'à ce qu'il atteignit le chiffre de 26 000 000 de dollars. Et l'entreprise avait connu des

difficultés financières constantes. L'État du chemin de fer était lamentable, et provoquait de nombreux accidents.

Les principaux protagonistes de la lutte furent Daniel Drew, Jay Gould et Jim Fisk, qui dirigeaient la compagnie, et le vieux Cornelius Vanderbilt. Ce dernier voulait s'emparer de l'Erie dont la concurrence gênait son réseau du New York Central. Ajoutons quelques acteurs secondaires figurant dans cette histoire : politiciens, juges de l'État de New York et comparses. [...] Drew était devenu le trésorier et le "Maître" de l'Erie après la crise de 1857.

p.51

En fait, sous l'administration de Drew la ligne de l'Erie se portait fort mal. Drew n'avait jamais considéré cette ligne autrement que comme matière à spéculation. Après la crise de 1857, les prêts qu'il avait consentis à la compagnie depuis quelques années le rendirent maître de la situation. Son procédé consistait à jouer la hausse ou la baisse du cours des actions de l'Erie en se servant de la dette flottante de la compagnie, dette qu'il avait presque toute entière entre les mains.

p.53

Dès le début de la guerre civile Gould se mit à spéculer en bourse, et à acheter de l'or. On disait qu'il avait un réseau d'informateurs qui lui télégraphiaient les nouvelles des victoires et des défaites de l'armée de l'Union avant tout le monde, ce qui lui permettait de mener des opérations très fructueuses. À la même époque il commença à spéculer sur les chemins de fer et mis au point une technique qu'il n'allait cesser d'utiliser et d'améliorer toute sa vie : acheter deux ou trois lignes de chemin de fer en mauvais état, contigües de préférence, les unifier et les rebaptiser d'un nouveau nom. Faire une énorme publicité vantant les avantages de la ligne et lui promettant un avenir de prospérité, émettre des obligations pour l'amélioration de la ligne (bonds for improvement) et la revendre en faisant un profit fabuleux. [...] Mais ce n'était qu'un début. Par la suite, Gould se fit une réputation dans l'art de louer une ligne secondaire, de la saigner à blanc avant de s'en débarrasser, ou bien de la déprécier fictivement pour l'acheter ensuite;

À la fin de la guerre civile, Gould fit la connaissance de Daniel Drew et de Jim Fisk. Ce dernier est une des figures pittoresques du "folklore du capitalisme". Drew s'était pris d'amitié pour Fisk et l'avait aidé à s'installer comme courtier. Le petit établissement de courtage de Fisk lui permettait de faire des opérations en sous-main. Fisk lui servait d'intermédiaire secret pour effectuer ses ordres d'achat et de vente à la bourse sans que les autres spéculateurs puissent savoir qui donnait ces ordres.

p.54

Tels étaient ceux qui constituaient ce que l'on a appelé "le gang de l'Erie" et qui réussirent à faire mordre la poussière à "l'invincible" Cornelius Vanderbilt, dit le Commodore, l'homme le plus riche d'Amérique...

p.56

À l'époque de la guerre civile, Vanderbilt fit preuve de son ardeur patriotique avec le même sens aigu de son intérêt que le banquier Jay Cooke. Il retira du service un certain nombre de ses bateaux de peur qu'ils ne fussent interceptés par les rebelles ou abîmés dans le conflit. Il investit de l'argent dans un certain nombre d'entreprises de fabrication et de transport et se mit au service du gouvernement de l'Union. C'est-à-dire qu'il vendit ou loua des bateaux au ministère de la Guerre à des prix exorbitants et en percevant de solides commissions. C'est lui qui fut chargé de fournir les bateaux nécessaires lorsque la décision fut prise d'envoyer par mer des troupes à la Nouvelle-Orléans. [...] ces bateaux étaient en fort mauvais état et constituaient un véritable danger pour la sécurité des soldats. Le Sénat vota même un blâme à Vanderbilt. Malgré tout, à la fin de la guerre, le Congrès lui décerna une médaille pour ses services patriotiques !

pp.56-57-58

Après avoir fait fortune dans la navigation, Vanderbilt s'intéressa aux opérations des chemins de fer – dès les années cinquante mais surtout après la guerre. Il voyait grand et loin. Il voulait relier la ville de New York à Buffalo et au Middle West. [...] Vanderbilt s'attaqua d'abord à la ligne New York et Harlem [...]. Il fit baisser le prix des actions jusqu'à 9 dollars puis acheta la ligne à bas prix. En janvier 1863 Vanderbilt contrôlait la ligne de Harlem. Après quoi les actions remontèrent à 50 dollars. Puis Vanderbilt arrosa le fameux Tweed "boss" de la "machine politique" qui tenait la municipalité de New York pour obtenir le droit d'établir une ligne de tramway [...] Le prix des actions du New York et Harlem monta encore un peu. Une violente campagne se développa pour protester contre les agissements du monopoleur. Mais avec les solides appuis politiques dont il disposait, Vanderbilt continua d'étendre son empire. Une bataille opposa Drew et Vanderbilt pour la possession de la ligne de l'Hudson River : ce fut Vanderbilt qui remporta la victoire en 1864. De même lorsqu'il s'agit de prendre le contrôle de la ligne du New York Central plus au nord de l'État (entre Albany et Buffalo). Pour l'obtenir, tous les moyens furent bons, à preuve l'épisode suivant. Un jour d'hiver 1866-1867, le train de la ligne de l'Hudson River qui faisait la jonction avec le New York Central s'arrêta d'un côté du pont d'Albany, terminus habituel où se faisait la jonction ferroviaire. Vanderbilt invoqua une loi qui interdisait à la ligne de l'Hudson River de traverser la rivière (de fait cette loi avait été adoptée à la demande du New York Central à ses débuts pour empêcher toute concurrence à l'Ouest d'Albany). Les trains s'arrêtèrent donc et les voyageurs durent marcher 4 kms dans la neige pour changer de train ... Les actions du New York Central commencèrent à baisser. D'autres manoeuvres et pressions diverses permirent à Vanderbilt d'acquérir la ligne pour 18 millions de dollars et d'en devenir le président. Le New York Central fut recapitalisé au double de la valeur précédente par l'émission d'actions de dividendes pour la somme de 44 000 000 de dollars. La part du profit de Vanderbilt se montait à 6 millions de dollars en argent liquide, et à 20 millions de dollars de nouvelles actions.[...]

Vanderbilt combina la ligne du New York Central à celle de l'Hudson River. Cette position clef lui permettait d'exercer une pression considérable sur toutes les entreprises de la région ; et il pouvait imposer ses tarifs aux compagnies maritimes pour le transport des marchandises. Cependant pour avoir le monopole des transports ferroviaires dans cette région, il aurait fallu éliminer la concurrence de la ligne de l'Erie qui passait le long de la rivière Hudson. [...] Sa campagne pour la conquête de cette ligne avait commencé en 1866. Lorsqu'il annonça publiquement sa décision et donna des ordres à ses agents d'acheter des actions de l'Erie, Vanderbilt s'efforça d'abord de se concilier Daniel Drew [...]. Vanderbilt acheta 20 000 actions de l'Erie et réussit à se faire nommer dans le conseil d'administration.

p.59

Drew, Gould et Fisk achetaient des petites lignes en mauvais état, à bas prix, puis ils les louaient au réseau de l'Erie et s'approprièrent par ce moyen la majeure partie des actions. De plus, Vanderbilt avait beau acheter des actions, il y avait toujours plus d'actions mises en vente sur le marché. Dans l'ignorance des machinations secrètes du "gang" et du fait que le maniement de la presse à bras était devenu le passe-temps favori de Fisk, Vanderbilt continuait à acheter des actions en ayant le sentiment qu'il parviendrait à s'assurer le contrôle de la ligne. Soudain la Bourse fut littéralement inondée d'actions – d'impression si récente que l'encre en était encore humide ! Ces 50 000 actions supplémentaires et inattendues firent naturellement descendre le cours de l'Erie.

Dans sa fureur Vanderbilt chercha une vengeance efficace. [...] L'exclusion de Drew du conseil d'administration de l'Erie fut obtenue [...]. Drew vint supplier Vanderbilt de le laisser revenir en promettant qu'il s'abstiendrait de toute machination. Vanderbilt accepta et l'on put croire à une réconciliation des ennemis (1867).

Très vite Vanderbilt comprit qu'il avait été dupé une nouvelle fois. Le "gang" gardait l'initiative. Le Commodore décida alors que le seul moyen de s'emparer de la ligne était d'acheter des actions; Mais comment faire pour empêcher l'émission de nouvelles actions ? Il fallait faire intervenir la loi. Il fit donc intervenir un juge acquis à sa cause

p.60

C'est alors que Gould prit la direction des opérations. Il alla trouver un juge "bien intentionné" à son égard qui fit une "contre-injonction" [...] Drew, Gould et Fisk avaient saisi les 10 millions de dollars d'obligations récemment émises et les avaient converties en 100 000 actions ; en même temps ils

s'emparèrent du livre de comptabilité. Et Drew et Fisk se mirent à nouveau à vendre des actions sur le marché. Après un moment d'incertitude, ce fut une explosion à Wall Street. Vanderbilt perdit entre 5 et 7 millions de dollars. Il tenta donc encore une fois d'agir, en faisant intervenir la loi : cette fois il voulut faire arrêter les trois compères. Pour éviter l'arrestation prévue le 11 mars 1868, Drew, Gould et Fisk firent main basse sur tout l'argent disponible et s'enfuirent dans l'État du New Jersey.

pp.60-61

Fisk et Gould faisaient preuve d'une maîtrise incomparable dans leur stratégie contre la faction Vanderbilt. D'une part Gould se posait en champion de la libre-concurrence et dénonçait Vanderbilt comme monopoleur. Par ailleurs, il agissait auprès des juges et des politiciens de l'État en pratiquant la corruption sur une vaste échelle. Tout cela dans une atmosphère de conciliabules et de manoeuvres secrètes.

p.61

Pendant l'été 1868, Vanderbilt envoya un message à Drew dans lequel il lui exprimait qu'il était las de toute cette affaire, proposait un compromis au terme duquel il abandonnerait les poursuites contre lui si l'argent dont il avait été dépouillé lui était rendu. [...] Drew sembla donner son accord.

Après les décrets en leur faveur, le "gang" de l'Erie était rentré à New York et s'était installé dans le hall du palace de l'Opéra [...] Gould continuait à exploiter la ligne, et ses opérations suivaient toujours le même plan : tantôt il s'agissait de prendre le contrôle de lignes contigües et d'étendre le réseau de l'Erie : alors c'est aux concurrents qu'on livrait bataille ; puis on se lançait dans de nouvelles opérations boursières ; tantôt il fallait lutter contre les protestations des actionnaires et, pour ce, trouver de nouvelles ruses, obtenir de nouveaux appuis juridiques, de nouvelles complicités politiques, achetées à bon prix. La lutte s'intensifia quand Gould voulut mettre la main sur des mines de charbon et obtenir le monopole des communications entre la région minière et la Nouvelle-Angleterre. C'est lorsque les compagnies minières semblèrent être directement menacées que l'on vit apparaître sur le devant de la scène le banquier J.P. Morgan, dont les liens avec les compagnies étaient fort étroits.

p.62

Morgan avait conscience que toutes les opérations financières et les investissements dans les chemins de fer ne pourraient être profitables que si les entreprises avaient une certaine stabilité et fonctionnaient efficacement. Des pirates comme Jay Gould et Jim Fisk étaient nocifs dans la mesure où ils provoquaient sans cesse des perturbations sur le marché de la Bourse, ne se souciaient absolument pas d'assurer le fonctionnement des lignes qu'ils contrôlaient, conduisaient leurs entreprises à des faillites scandaleuses et ruinaient la confiance de tous les actionnaires éventuels.

p.63

Toutes ces péripéties profitaient néanmoins à Gould qui poursuivait son chemin, glanant toujours de nouvelles occasions de profit. [...] Sa technique consistait à retirer d'une banque que lui et ses associés contrôlaient l'argent qu'ils y avaient déposé. L'argent se faisait rare ; le prix du crédit montait, l'effet en chaîne ne manquait pas de se faire rapidement sentir : ce manque de crédit mettait un certain nombre d'entreprises en difficulté, provoquait une baisse du prix des denrées comme les grains et le coton. Au même moment Gould et ses associés fondaient sur l'occasion et rachetaient les entreprises à vil prix.

pp.63-64-65

Encouragé par ce succès, Gould eut l'idée d'accaparer l'or du pays. La situation monétaire lui fournit l'occasion d'une spéculation sur l'or, qui se termina de façon retentissante. L'opération mise au point par Gould était la suivante : il s'agissait – une fois qu'il avait constitué d'énormes réserves – de faire monter le prix de l'or pour en revendre au moment qui paraîtrait le plus propice et en tirer un gros profit. Mais pour cela il fallait pouvoir exercer un contrôle sur les réserves d'or du trésor fédéral, qui se montaient à quelque 75 ou 80 millions.

Il fallait pouvoir neutraliser toute décision du gouvernement de mettre cet or en circulation. Dans ce cas seulement il pourrait manipuler le prix de l'or pour son profit personnel.

À l'époque de l'Erie, Gould avait commencé à établir des rapports étroits avec les milieux gouvernementaux. En mai 1869 il contacta le beau-frère du président Grant, Corbin, et lui offrit d'acheter pour lui 1 500 000 dollars d'or – sans commission. En même temps il faisait une propagande active pour expliquer comment la rareté de l'or serait bénéfique à l'économie : elle provoquerait la baisse de la valeur des billets, le renouvellement de l'inflation qui stimulerait la vente de produits agricoles de l'Ouest en Europe et le commerce en général. Son argument : jamais la prospérité des agriculteurs n'avait été aussi grande que pendant la guerre où le prix de l'or était très élevé. (Cette opinion était loin d'être partagée par tous les milieux d'affaires !)

Tout en achetant de l'or, Gould essayait par tous les moyens d'imposer ses vues, utilisant la presse pour faire de la propagande en faveur de l'inflation, et ses liens avec le beau-frère du président Grant pour agir sur le gouvernement. Ayant le sentiment – d'après les informations qu'il obtenait "de l'intérieur" – que le gouvernement ne bougerait pas, il se mit à acheter de l'or systématiquement. Différents achats furent effectués pour certains hauts fonctionnaires et pour le secrétaire privé du président. À partir du 15 septembre 1869, Gould fit donner la grosse artillerie, faisant circuler des rumeurs en utilisant toutes les ressources mises à sa disposition [...].

À la fin de septembre, Gould et ses associés avaient accumulé 40 millions de dollars d'or, deux fois la somme disponible sur le marché. Soudain l'alarme fut donnée par Horace Greeley du New York Tribune qui dénonça la conspiration de l'or et invita le gouvernement à agir. Le 24 septembre Fisk avait l'ordre d'acheter tout l'or disponible – non pas en son nom mais à celui de ses courtiers. Le prix monta dans une atmosphère de fièvre et même de délire, jusqu'au moment où parvint la nouvelle que le gouvernement était sur le point d'agir. À midi, après la montée vertigineuse, ce fut la chute brutale. Des milliers de spéculateurs furent ruinés. Gould, bien sûr, avait pris ses précautions : il réussit à s'enfuir après avoir vendu son or au moment où le cours était le plus haut. Il avait bien donné ordre à ses complices d'acheter tout l'or jusqu'à la fin – par l'entremise de prête-noms. Mais au même moment il vendait le sien : ses courtiers furent ruinés. Cette opération provoqua une véritable panique à Wall Street et une levée de boucliers contre Gould et les personnes haut placées qui étaient impliquées dans le scandale. Gould réussit cependant à s'enfuir et trouva encore le moyen de se protéger juridiquement contre toute poursuite.

Annexe 3 : Art Press, écosystèmes du monde de l'art, 2001

Hors série #22 - 4^e trimestre. (Extraits)

Comme nous avons dit que cette recherche se situait aux confins du champ des sciences de l'information et de la communication et de ceux de l'esthétique, ou d'une critique sociologique des arts, il nous faut préciser quelque peu le point de vue spécifique de la critique d'art. La revue *art press* est réputée pour son sérieux, constituant une référence, questionnant principalement le sens des oeuvres selon les points de vue de la psychanalyse, de la sociologie et de l'histoire de l'art. Mais aussi, parfois questionnant selon un angle proche des sciences de l'information et de la communication, on peut y trouver une analyse du rôle des médias dans la construction d'un ordre symbolique moderne. Ce numéro spécial, hors-série, questionne ce lien entre le système médiatique, les intérêts patrimoniaux de la bourgeoisie industrielle et financière, l'art comme création de valeurs culturelles ou la création de valeur financière ou de cohésion sociale autour d'oeuvres ou d'artistes. Les textes dont sont cités ici des extraits permettent d'éclairer cette question d'une orientation de la création culturelle en fonction d'idéologies peut-être d'autant plus sournoises qu'elles sont cachées par un pluralisme prétendument égalitaire. Ce tour d'horizon révèle ou laisse deviner un système d'instances de légitimation des oeuvres d'art qui prend certes en compte le facteur culturel, mais engendre ou accélère peut-être aussi une forme de folklorisation de toute tentative de faire culture pour en faire un totem commercial. Si aucune valeur culturelle ne semble unifier l'empire culturel, au sein duquel toutes les cultures ont droit de cité, si aucune valeur morale n'est plus érigée en dogme ou en norme, il faut en revanche que toute production culturelle, pour exister soit conforme à un ensemble de normes techniques et légales (autorisations, visas d'exploitation, enregistrement des oeuvres et autres). Ce glissement semble proche de celui qui tend à faire de l'hygiène un substitut de valeur morale, ou à faire confiance aux personnes qui ont telle ou telle marque de vêtements ou de voiture. À l'inverse, peu importe votre religion, tout cela appartient au folklore, au kitsch. En ce sens, l'injonction faite aux artistes de s'inscrire dans une logique de projet, qui serait dûe à l'influence du design, les oblige aussi à renoncer à toute justification mystique ou religieuse pour définir une utilité sociale immédiatement mesurable afin de trouver des partenaires pour réaliser leur projet. Ce qui est très différent de l'ancienne posture des artistes qui travaillaient comme

des ermites à la lueur de la bougie de l'inspiration, en quête d'un souffle divin qui viendrait illuminer leur création. Ce qui n'impliquait pas non plus nécessairement que ces artistes ne soient à l'écoute du monde dans lequel ils vivaient ni des problèmes des personnes qui vivaient en leur proximité.

Introduction, par Catherine Millet

Rarement un numéro d'art press aura suscité autant de discussions au sein de la rédaction. Non pas qu'il y ait eu contradiction entre nous (comme cela arrive parfois !) mais au contraire parce que nous tombions tous d'accord pour dire l'urgence d'examiner l'espace de la culture, non seulement pour redéfinir chaque champ – public et privé, global et local, et même ceux de la création et de la réception -, et mesurer leurs déplacements, leur étendue, leur influence, mais aussi pour repérer les nouvelles zones d'interférence, là où les frontières se brouillent ou s'interpénètrent, là où il est tout à fait légitime de se demander si précisément les notions de frontière et de définition sont encore pertinentes. Pour entreprendre ce travail, il fallait adopter simultanément plusieurs points de vue situés en amont comme en aval de la création : les artistes touche-à-tout sont de plus en plus nombreux, les catégories artistiques de plus en plus floues, et en même temps se diversifient les modes de financement et de diffusion pour un même type d'objet. Concrètement, cela conduit à faire le constat, par exemple, d'une biennale des arts plastiques, celle de Venise, qui fait la part belle aux cinéastes [...], ou à suivre le sinueux parcours d'un créateur qui un jour expose un objet unique, le lendemain diffusera un objet produit industriellement [...]. Ou à analyser des oeuvres qui intègrent elles-mêmes leur propre mode de médiatisation [...], tandis que de grandes maisons de ventes aux enchères organisent des expositions sans finalité commerciale directe, comme si elles étaient des centres d'art [...]. On regarde se croiser des artistes qui jouent aux managers et des grands patrons de l'industrie qui rêvent de s'inscrire dans le champ du symbolique [...]. Les limites étaient claires : ce qui se passait dans l'atelier ou dans la tête d'un artiste n'était pas le marché, le pouvoir intellectuel n'était pas le pouvoir économique et, de toute façon, le marché de l'art avait ses propres lois qui n'étaient pas celles de l'économie générale.

[...]

À première vue, tout serait dans tout et réciproquement, le marché dans l'institution et l'institution dans le marché, l'exotisme dans l'internationalisme et l'internationalisme dans l'exotisme, l'art dans sa médiatisation et son marché et la médiatisation dans l'art (c'est désormais une des fonctions des écoles d'art que de former les très jeunes artistes à ce pragmatisme [...], mais la médiatisation n'est-elle pas rendue nécessaire par des objets particulièrement hermétiques [...] ?). On découvre aussi des artistes chez BMW et une compagnie des eaux dans le capital d'un éditeur. En principe, tout ce qui touche à une telle pâte molle et expansive s'y trouve agrégé, et l'agglomérat empêche (est fait pour empêcher ?) qu'on prenne du recul. [...] Tout le processus, engagé par la modernité, de décloisonnement des pratiques, de déconstruction, d'ouverture de l'oeuvre sur le monde a désormais pour conséquence, aujourd'hui, de dissoudre l'oeuvre, et avec elle la pensée, dans un monde fluide comme une coulée de lave (et non pas, ainsi qu'on aurait tendance à le croire, comme une transmission électronique). Il ne sera pas dit que nous sommes solubles.

Sommes-nous si ouverts, si modernes ?

Il va de soi que deux grands pôles immédiatement repérables dans ce numéro sont celui du spectacle et celui de la mondialisation. Un troisième thème est sous-jacent, celui de la professionnalisation des acteurs sur cette scène culturelle mondiale. Relèvent du spectacle l'image que Messieurs Messier, Pinault, Arnault et quelques autres veulent donner d'eux en intégrant à leur groupe des institutions culturelles ; spectacle, aussi, les bras qui se lèvent dans les salles de vente ou même, plus fort que des numéros de prestidigitation, les bras qui achètent sans qu'on les voie se lever parce qu'il suffit d'une connexion sur internet. Spectacle, la starisation d'une poignée d'artistes, d'architectes et d'écrivains, et la masse de ceux qu'il faut bien promouvoir puis abandonner pour justifier les premiers [...]

Est-ce que le spectacle n'est pas d'autant plus spectaculaire qu'il lui serait utile de dissimuler des contradictions et de dénier des schémas anciens qui perdurent ? Prenez, par exemple, la question de l'économie dans le monde de l'art. Vous êtes un habitant de ce monde mais ne vous appelez ni Jeff Koons ni François Pinault ; vous parlez de vos activités devant une assemblée qui n'en connaît que ce qui en surnage dans la presse généraliste ; forcément, vous enregistrez ce genre de réaction : on vous regarde comme si vous apparteniez automatiquement au "monde de l'argent" (l'intelligence commune ayant du mal à comprendre votre activité "excentrique", elle l'explique par le fait que "vous faites ça pour de l'argent"). [...]

On pénétrera dans ce grand paysage contrasté en décelant de plus petits conflits dissimulés, ou des hypocrisies. Par exemple, pendant longtemps, les relations entre instances privées et instances publiques en France ont été très crispées. Certains membres de l'administration auraient eu l'impression de se salir les mains s'ils avaient du travailler avec des représentants du marché. [...] de vieux scrupules sont toujours actifs et il n'est pas rare d'entendre le directeur d'une galerie se plaindre de telle institution qui lui a demandé de ne pas exposer un artiste en même temps qu'elle, sous peine de mauvaises relations à venir.

[...] Dans un premier temps, il apparaît que ce monde de l'art, dont le mécanisme économique était, est encore pour une part, très artisanal, fondé sur les relations de personne à personne, s'est récemment et considérablement adapté aux techniques modernes de gestion et de communication. En y investissant, les grands patrons y important leur savoir-faire ou bien servent de modèles. Nous avons déjà signalé les concentrations verticales qui font qu'une maison de ventes aux enchères se retrouve dans le même groupe financier qu'une revue d'art : ainsi, entre autres, Phillips et connaissance des arts, propriétés de LVMH qui dirige Bernard Arnault. On pourrait aussi citer Virgin ou la Fnac qui éditent leur propre magazine avec comptes rendus des livres et des disques qui se trouvent sur leurs rayons... Mais cela n'empêche pas, ou peut-être cela suscite-t-il par contrecoup, des archaïsmes. Dans les revues les plus "cutting edge", dont les pages publicitaires peuvent être aussi nues que les murs d'une galerie d'art conceptuel des années 70, et les pages de mode aussi composées qu'un Jeff Wall, Hugo Lacroix remarque que le "fait main", la fabrication artisanale, sont des valeurs avant-gardistes. [...]

La "modernisation" des circuits va de pair avec une professionnalisation de ceux qui y interviennent et ce, aussi bien dans le secteur public que dans le secteur privé. Dans le public, on a compris que la multiplication des institutions, collections et lieux d'exposition, faisait que la manne de l'État ne suffirait pas et qu'il fallait, pour les faire fonctionner, c'est-à-dire les rendre viables (financièrement et politiquement), d'autres compétences que simplement l'amour et la connaissance de l'art. D'où de moins en moins d'hommes du terrain artistique à la tête de ces institutions et de plus en plus d'énarques, et l'arrivée de jeunes diplômés des nouvelles écoles d'"ingénierie culturelle". Par la force des choses, la priorité de ces acteurs ne réside pas dans les enjeux esthétiques mais dans une sorte de rôle de "go between" entre artistes, hommes politiques, sponsors et public. Puisqu'il leur faut mettre tout le monde d'accord, ne nous étonnons pas si une impression de conformisme domine et si, en France en particulier, on attend tellement des fondations créées à l'initiative de particuliers : on voit en elles une alternative [...]. Rappelons enfin la perversion introduite par les commissions au sein des institutions, et qui, sous prétexte de fonctionnement démocratique, diluent les responsabilités et sont les championnes du pouvoir occulte [...].

Dans le privé, l'écart se creuse, comme entre les pays pauvres et les pays riches, entre les galeries où les ventes se font dans un dialogue entre le galeriste et le collectionneur (selon une étude du ministère de la Culture, plus de la moitié des galeries réalisent un chiffre d'affaire annuel inférieur à un million de francs) et les "auctionneers" qui décident arbitrairement des artistes sur lesquels ils feront porter le désir d'acquisition. Ils convainquent des collectionneurs de mettre en vente des œuvres de ces artistes, ils en persuadent d'autres de les acheter, ils préparent en amont leurs ventes par une "intox" auprès de ceux qui figurent dans leurs épais carnets d'adresses. C'est là aussi une façon de travailler relativement occulte dans laquelle le vendeur ne s'engage guère personnellement, où il a plutôt le rôle d'un passeur.

L'art et la terre sous le ciel par Augustin Berque

Que peut l'art quand la cosmophonie – la manifestation d'un ordre du monde – n'est plus ? Pour Heidegger, il revient à l'"être-oeuvre" de reconstituer cette unité perdue, en un combat (streit) entre le monde (kosmos) et la terre, fondement du monde et nécessaire substance de l'art.

[...] Cela ferait bizarre aujourd'hui de dire "le gisant" là où nous disons "le sujet" ; pourtant c'est bien de cette image première que vient le terme : qu'il soit celui d'une phrase, d'une oeuvre, d'un souverain, ou cela qui en nous porte le "je" cartésien, le sujet, c'est ce qui gît dessous, et qui fonde. Comme la terre gît sous le ciel, et le fonde.

[...] Toutefois, le sens premier de kosmos est "ordre". Ce n'est qu'à partir de là qu'est dérivée l'idée d'un ordre universel, et par conséquent de "monde". De là aussi dérive l'acception de kosmos comme "parure, ornement" ; en particulier la parure féminine, laquelle se disait en latin mundus muliebris.

Carrément bizarre, pour le coup, de voir que Romains et Grecs appelaient "monde", ou "univers", ce qui n'est plus aujourd'hui que toilette et rouge à lèvres. [...]

Or pour les peuples primaires (au sens où l'écologie parle de "forêt primaire"), ce que nous avons cessé d'être avec le dualisme moderne, il relève de l'évidence qu'un ordre général empreint l'arrangement du monde et celui des corps humains. Parer son corps, c'est faire parler le monde, et ce que dit le monde enseigne les corps. Le sens qui émane des choses, et que l'art exalte, n'est donc autre que l'éthique : l'ordre commun aux astres et à la société.

[...]si, pour les sociétés cosmophoniques – ce qu'étaient encore nos campagnes avant les Trente Glorieuses -, les choses vont ensemble, du cours des étoiles jusqu'à la morale en passant par l'attifement des grands jours, pour nous autres il n'en va pas de même. Pour nous, en effet, il y a le Vrai que la science mesure, et il y a le reste. Ce que la science mesure, c'est d'abord l'étendue de la terre ; de là nous est venue l'idée de géométrie. [...] ce que Descartes a mis en clair, en distinguant l'extensio (l'étendue matérielle des choses) de la res cogitans (l'esprit humain), c'est cette déconnexion de l'âme et de la terre, qui fait qu'aujourd'hui notre parole esseulée ne résonne plus que sur elle-même.

Le papillon schyzophrène - Malraux et l'hégémonie du patrimoine, par Jean Lauxerois

La politique de Malraux continue à jouir d'un crédit considérable et demeure l'horizon de l'actuel monde de l'art. Or la pensée qui l'a nourrie est suspecte : partant d'un nihilisme radical, elle a opéré une sacralisation de l'art d'autant plus nocive qu'elle s'est adossée à une conception patrimoniale et narcissique de la culture.

[...] Dans la mesure où ce qu'il a continûment pensé sous le signe du farfalu et de l'imaginaire, et auquel sa politique culturelle a réussi à donner figure et réalité, a créé l'artefact d'un monde autonome et séparé, valant comme négation de la réalité du monde. Ce papillon a entraîné dans le sillage de son vol la nuée des papillons à leur tour schyzophrènes que nous sommes devenus, enfermés dans la caverne platonicienne de l'art où, croyant nous métamorphoser, nous nous consomons à la lumière surexposée du kaléidoscope des images et des formes.

[...] Au plus profond du nihilisme, le farfalu s'invente avec l'art de changer d'apparence et d'introduire dans la vie une capacité de métamorphose qui – ce fut le cas chez Malraux – légitime la mythomanie comme le principe de l'annulation de toute vie réelle. Affirmant la négation de sa propre existence, mais n'assumant jamais ni la vie ni la mort, le farfalu vit dans la dimension d'une utopie : l'utopie schyzophrène de soi. [...] Doté du "pouvoir éternel" de la métamorphose, l'artiste, donc, à partir de son "schème" personnel, filtre le réel et les formes pour élaborer ce que Malraux, dans une bien rapide synonymie, nomme la fiction, ou l'irréel, ou encore l'imaginaire d'un "autre monde", c'est-à-dire un style qui, face au "destin limité, irréfutable, qui tombe sur vous comme un règlement sur un prisonnier", va faire de l'art un anti-destin.

[...] Ennemi de l'ordre du monde, l'art doit s'entendre comme le lieu d'un sacré, comme la révélation possible d'un invisible "secret du monde", même si ce sacré est "en négatif" [...] la voie est ainsi royalement ouverte à la resacralisation des oeuvres, lors même qu'elles paraissaient avoir été

déboutées de l'absolu. Le lieu qui va les accueillir, ainsi que les objets de toutes les croyances devenus objets d'art, et qui va permettre l'éclosion de "l'univers des formes" (selon le titre de la collection dirigée par Malraux et Georges Salles), c'est bien sûr le Musée. Ce lieu, utopique, à l'image de cette commande de Malraux dont Le Corbusier n'a pu faire qu'un projet introuvable, est un lieu lui-même sacralisé, puisque le véritable fond de la métamorphose, c'est la "résurrection" ; ce terme récurrent dans la dernière version du Musée imaginaire doit s'entendre au sens strict, car "toutes nos résurrections sont religieuses" (les Voix du silence). Il montre assez combien l'Imaginaire du Musée, grâce à "l'équivoque unité" favorisée par la photographie, nomme une entreprise de nature théologique, parfaitement compatible avec son fondement nihiliste et avec la coupure schyzophrénique qui préside à son instauration. [...]

Cet imaginaire, cette utopie de l'art, qui a partie liée avec sa sacralisation et son intellectualisation, c'est le corrélat et l'apothéose du narcissisme moderne. L'art est cette fiction qui constitue une sorte d'objet transférentiel, permettant le jeu d'une demande d'amour que l'institution va se charger de cadrer et d'encadrer pour l'assouvir, en la renvoyant imaginairement à elle-même et à l'utopie de son désir.

Ainsi, chez Malraux, il n'y a pas de solution de continuité entre pensée de l'art et politique de la culture, non plus qu'entre souci de l'art du passé et promotion de la création dite contemporaine. Le monde de l'art est un système hégémonique d'absorption et de neutralisation qui, sous le signe de l'intemporel et du non-lieu de l'imaginaire, s'institue sous le nom de patrimoine ; il est même nécessaire que toutes les civilisations soient enrôlées dans cette entreprise d'enchantement et de fascination, afin que soient multipliées les promesses de métamorphose. Tout tient dès lors au cadre qui définit et inscrit a priori toute oeuvre et tout objet en général dans les limites et les termes de sa préalable "résurrection". Ce qui se donne et s'expose ainsi, c'est d'abord cet imaginaire lui-même, dans une théâtralité qui accentue et concrétise la déliaison schyzophrénique, en surenchérissant simultanément sur l'absence d'appartenance des oeuvres, sur la coupure d'avec toute réalité, et sur le prétendu "vide inconnu" dont participe l'imaginaire de chacun et de tous. Ainsi, notre monde de l'art se soutient ontologiquement d'un effet de présence, qui requiert impérativement la sphère publique et l'artifice des scénographies pour favoriser l'emprise totalitaire de l'imaginaire et sur l'imaginaire, grâce à laquelle le vide est tout à la fois postulé, institué et comblé. Cette sacralisation nourrit bien sûr le fétichisme des noms propres, des signatures et des codes, qui, au prix d'un retournement singulier, fait de l'artiste contemporain, initialement renvoyé à son néant, cet "enfant gâté" (disait déjà Baudelaire) dont l'image et la valeur narcissique priment désormais sur les oeuvres ; et le fétichisme, quant à lui, nourrit le règne de la marchandise, où circule moins la "monnaie de l'absolu" que son inéluctable fausse monnaie, validée par les rituels d'exposition, de célébration et de commémoration qui sont les messes, petites et grandes, de l'intemporel patrimonial. [...]

Cet arraisonnement de l'art, conçu comme transcendance au service théologique et politique de l'imaginaire, porte le doux nom de culture. [...] Ce mot de culture désigne en effet un phénomène qui précède la naissance du monde de l'art et prélude parfaitement à sa nature que nous qualifions de schyzophrénique. Sous son visage débonnaire, en effet, se dissimule un terrible tournant d'époque. Né de l'Allemagne de Herder puis de l'ethnoromantisme, employé en France à la fin du 19^e siècle avant que la langue ne forge l'adjectif "culturel" (1930 environ), le terme de culture désigne ce qui a été au coeur des nationalismes modernes et de leur catastrophe, parce que la culture est le premier nom de l'identité : elle a porté en elle le germe du malaise dont Freud a su, le premier, montrer qu'il était lié au "narcissisme des petites différences" et à la barbarie des nationalismes qu'il a déjà abondamment produits. L'identité en question procède de la déliaison – d'avec le monde, d'avec l'altérité et d'avec soi. Face à ce que le monde extérieur représente comme menace, et afin d'échapper à ce qui le divise, le sujet (singulier ou collectif) préfère se couper du monde et se réfugier, pour se préserver de la division, dans l'unité fictive, c'est-à-dire idéale ou imaginaire, de l'identité. [...]

La culture donne à cette identité la dimension d'une mélancolie radicale : sous le signe du néant auquel le monde se résume, sous le signe de la catastrophe qui n'est jamais que la projection d'une catastrophe interne, le sujet moderne tend à s'identifier au passé perdu et à l'espèce (humaine) qu'il prétend résumer. La culture signifie l'emprise de l'idéalité et du surmoi, qui peut engager le sujet à la haine de soi, voire au désir secret de sa destruction.

[...] Adorno critique sous le nom de pseudomorphose le préjugé qui anime en son fond tout projet de synthèse des arts, répondant au présupposé que les arts soient principalement contemporains les uns des autres dans leur développement historique, et qu'ils soient même superposables dans leur technique et leurs procédures. Ce préjugé n'est sûrement pas pour rien dans les impasses du Centre

pompidou, ni dans les naïvetés de la plupart des tentatives contemporaines qui prétendent s'insinuer dans l'espace qui s'ouvrirait "entre" les arts.

Un marché de l'art en pleine mutation - interview de Raymonde Moulin par Maïten Bouisset

Les pratiques des salles de ventes ont considérablement changé, qu'il s'agisse de Sotheby's, de Christie's (aujourd'hui propriété de François Pinault) ou encore de Phillips (acquise par Bernard Arnault). Globalement, il faut savoir qu'aujourd'hui certaines de ces grandes firmes organisent des ventes privées qui ont lieu dans leurs locaux, c'est-à-dire que la vente se négocie après la vente aux enchères ou indépendamment. Les auctionneers n'exercent donc plus seulement la fonction d'arbitre, telle qu'elle était par le passé, mais également celle de négociant, en bénéficiant d'une information beaucoup plus large que celle d'un marchand. En effet, ils disposent d'un fichier très conséquent qui comporte à la fois les collectionneurs et les enchérisseurs. De plus, la vente privée leur octroie le bénéfice de la discrétion qui leur était refusé auparavant. [...]

À mon sens, les galeries d'art contemporain sont beaucoup plus menacées que les marchands d'art ancien. En effet, les auctionneers qui, par le passé, intervenaient le plus souvent sur le second marché, peuvent intervenir dans le cadre du premier marché, ce qui est une concurrence pour les galeries privées. [...] Dans nombre de cas, ces dernières assurent les frais de promotion d'artistes inconnus en revendant des artistes connus. Si ces derniers passent par les maisons de ventes pour être vendus soit aux enchères, soit de manière privée, cela risque encore d'aggraver la situation. [...]

L'interdépendance entre les réseaux économiques et les réseaux culturels n'est pas un fait nouveau, mais compte tenu de la polyvalence des acteurs du monde de l'art, on assiste à une véritable interpénétration des activités culturelles et commerciales.

[...] En organisant des expositions non suivies de ventes aux enchères ou en subventionnant des activités culturelles, les grandes firmes font acte de monstration au sens culturel, mais aussi de promotion, au sens économique. On peut rappeler à cet égard l'effervescence actuelle de la scène artistique londonienne et la campagne de promotion menée par Charles Saatchi – grand pourvoyeur en découvertes des ventes publiques – et par Christie's, par exemple lorsque Sensation fut organisée pour la première fois à Londres, à la Royal Academy. On connaît les prix records obtenus, par la suite en ventes publiques par certains artistes, notamment Damien Hirst, vedette de la manifestation. [...]

Il est certain qu'au cours des années 1987-1990, les hausses boursières ayant libéré des capitaux importants, des reports massifs d'investissement se sont effectués sur les biens d'art. Et l'art contemporain, parce qu'il n'a pas reçu la caution de l'histoire, parce qu'il maximise l'incertitude et le risque, a une véritable vocation spéculative. Le marché de l'art contemporain a pu, dès lors, effectivement présenter les caractéristiques d'un marché spéculatif. S'il est exact que les "vrais" spéculateurs, très au fait de la situation artistique, ont fait sur le court terme des bénéfices substantiels, il n'en a pas été de même pour les suiveurs. [...]

Dans le début des années 1990, j'ai été frappé par les différents rôles que pouvaient jouer les acteurs du monde de l'art. Prenons l'exemple des critiques d'art. Du fait de leurs compétences, certains d'entre eux sont devenus commissaires d'expositions, d'autres sont entrés dans l'institution en occupant soit des fonctions de conservateurs, soit des fonctions administratives dans les régions. De la même manière, on a vu certains responsables de maisons de ventes organiser des expositions sans vente. Un autre exemple de cette pluriactivité est celui de certains méga-collectionneurs : ils jouent alternativement tous les rôles : celui de marchand (ils achètent et, éventuellement, revendent), de commissaire d'expositions, de mécène (par le biais de donations et par la création de fondations). [...] Il leur arrive également, comme aux responsables des grandes maisons de vente, d'entretenir un certain nombre de conseillers artistiques, qu'il soient conservateurs de musées ou critiques, allant jusqu'à se disputer certains professionnels de haut niveau, venus du secteur public comme du secteur privé. [...]

Le terme d'"académies informelles" signifiait cet espace de concurrence intense que représente le monde international de l'art, où se côtoient les directeurs des grands musées d'art contemporain, les commissaires vedettes de certaines expositions à thèmes spectaculaires ou de ces manifestations phares que sont la biennale de Venise et la Documenta de Cassel, ou encore quelques critiques, des

collectionneurs et des marchands d'importance internationale. Les académies informelles établissaient la valeur artistique et la hiérarchie des oeuvres ; le marché établissait la valeur économique. Je pense que si, aujourd'hui encore, il y a inter-relation entre les unes et l'autre, le poids respectif de ces deux instances a changé au profit du marché, du moins provisoirement, étant donné le rôle accru que jouent, comme nous l'avons vu, les grandes firmes de ventes aux enchères. [...] le marché est dominé actuellement par un petit nombre de grosses structures, que ce soient certaines maisons de vente internationales, telles que nous les avons évoquées, ou de très grandes et très puissantes galeries d'envergure internationale. Ces structures, bénéficiant de solides capitaux et d'une capacité d'expertise, constituent le noyau de ce que [certains auteurs] désignent comme une oligopole à frange. La tendance à la concentration à ce niveau est forte, ce qui constitue un terrain propice à la formation de coalitions. Ces grandes galeries fonctionnent avec un type d'organisation par projet analogue à celui qu'on observe dans la production de films et des arts du spectacle. Dans ce cas, le pouvoir financier est un facteur déterminant pour acquérir une position dominante. [...]

À côté de ce noyau, existent de nombreuses petites galeries – c'est la frange de l'oligopole – qui sont au plus près des recherches artistiques et jouent le rôle de découvreuses. Elles servent, avec les collectifs d'artistes, de viviers, dans lesquels vont puiser à plus ou moins long terme les grosses structures. Ces galeries de la périphérie prennent tous les risques, elles sont fragiles et de ce fait souvent éphémères et ont peu de chance de parvenir en position centrale.

Lettre à un jeune artiste, par Daniel Bougnoux

Nous avons raccourci les délais, et nous supportons mal d'attendre ; les lentes gestations de la forme et du sens semblent à nos contemporains d'un autre âge – l'âge du livre par exemple, qui cède chaque jour un peu plus aux séductions du live. Et puis, nous croyons de moins en moins à la soi-disant autonomie du fait artistique. Nous prenons une conscience croissante des ressorts de la machine, et la médiologie, à sa manière, y contribue [...]. La question dominante est devenue pragmatique, [...] la performance de l'artiste, comme celle de l'homme politique ou encore des intellectuels, est médiadépendante.

[...] Ne fouillez pas dans votre coeur, détournez-vous d'exprimer votre propre monde, et gardez-vous surtout des profondeurs, les médias y descendent rarement. [...] le succès d'un message – et une exposition ou l'oeuvre qu'on plébiscite entrent dans cette catégorie – doit sans doute à sa force ou à sa vérité intrinsèques, mais davantage aux conditions d'un milieu extérieur qui accepte, accélère ou rejette. Le sens d'une oeuvre ne s'énonce pas seul, et nul artiste n'habite une tour d'ivoire ; les oeuvres naissent enchevêtrées à tout notre environnement technique et social. [...]

le chef-d'oeuvre, classiquement, selon Kant, est promesse de communauté. Or la messe est finie, dans l'ordre des cultes autant que de la culture ; par un mouvement de désacralisation religieuse et de dépoliarisation de la masse, notre époque a disloqué en différents mondes le rêve encyclopédique des Lumières. Minée par son propre poids, et ses contradictions internes, la culture recule devant les cultures, et le morcellement démocratique ; l'art n'intègre plus mais disperse ses effets dans des jugements de goût de moins en moins fondés en raison, de plus en plus capricieux ou aléatoires. [...] comblés d'échange mais privés de repères symboliques, et de liens unificateurs, nous sommes entrés dans l'époque ironique de la communication et d'une marchandise généralisée ; [...] les oeuvres ou les non-oeuvres de notre époque, confrontées comme des loupes grossissantes à cette montée de l'individualisme et au nivellement démocratique des conditions, en traduisent assez fidèlement les symptômes. Le flot des médias et du marché jouit de sa propre accélération, et respecte de moins en moins les valeurs qui le surplombent ; l'époque de la communication coïncide ainsi avec une société dés-oeuvrée.

[...] N'oublions pas que toute notre époque en conjure une autre, où l'art se donnait une mission de salut, et d'emprise totalitaire dans le cas des régimes fascistes et soviétiques. C'est contre leurs oeuvres à la monumentalité fascinante et aux formes pleines, gonflées d'un grand récit, que notre modernité n'en finit pas d'opposer son ironie, ses déconstructions, son refus critique de l'immédiateté esthétique. Nous nous flattons de vivre à l'époque de l'analyse opposée à l'hypnose, de la ratiocination opposée aux torrents lyriques. [...]

Depuis l'autoproclamation des avant-gardes, tout un pan de l'art s'est rangé sans qu'on y prenne garde à l'école des médias, dont il adopte la culture et parle le langage. La rhétorique des avant-

gardes n'aura pas peu contribué à rabattre le temps des oeuvres sur le flot des médias, ou le jeu des formes sur l'information. En valorisant la nouveauté de "ce qui vient de sortir" – Révolutionnaire ! – le critère du jugement esthétique se trouve rabattu sur la simple valeur du choc; et de la surprise. Cette accélération, et cet appauvrissement corrélatif dans la lecture des oeuvres, alignent celles-ci sur les nouvelles de l'actualité qui ne valent que par leur "fraîcheur".

[...] il serait instructif d'observer aujourd'hui dans le cinéma, la littérature ou les arts plastiques ces convergences de l'art et de la pub.

Le pop art a scellé leurs noces, en montrant comment l'objet artistique se change en signe de lui-même, et en peignant la fonction sémiotique et la signalétique du marché de la consommation [...] Jasper Johns ou Andy Warhol peignent-ils autre chose que le devenir médiatique du marché ? [...] Avec cynisme et intelligence critique, voilà un art bien fait pour séduire à la fois les ploucs et les super-malins ; ces oeuvres qui participent au marché-roi tout en le dénonçant ne s'opposent pas au flot mais s'y plongent ironiquement, elles renchérissent sur la copie, sur la machine, sur la série. On peut les trouver redondantes ; on peut aussi y déchiffrer, en boomerang, nos propres désirs machinaux, notre impensable sérialité.

L'effet bande-annonce, par Eric Mangion

Depuis quelques décennies, et de façon croissante, les artistes aspirent au contrôle de leur propres pratiques. Stratégies de communication et de médiation sont ainsi mises en place, avec pour objectif premier de mieux maîtriser les réseaux de diffusion des oeuvres. Ce phénomène est tel que cette politique recoupe progressivement les codes et les principes génériques de l'entreprise.

[...]Ce que les économistes appellent les concentrations verticales ou horizontales passe désormais par l'idée d'entreprise artistique, ou d'artiste-entrepreneur manager : veiller des A à Z aux différents niveaux de pensée, d'élaboration et de diffusion de l'objet artistique, et faire de cet autoguidage non seulement une source d'inspiration, mais aussi un label de norme, comme tout modèle de "marque". [...] il existe une inclinaison spécifique qui consiste à mettre en place depuis quelques décennies des stratégies de communication et de diffusion en amont même des travaux. L'enjeu est si prégnant que c'est là où se jouent pour certains les qualités essentielles de l'oeuvre, de son développement et de sa "programmation" dans le champ social et culturel. [...] Les industriels, instruits par les méthodes du marketing – savent mieux que quiconque qu'un produit se "vend" essentiellement avant sa sortie. La seule différence est qu'aujourd'hui la communication fait souvent office de produit, et qu'il y a parfois plus d'intérêt dans un produit dérivé que dans un produit tout court. [...] Ce n'est plus un "produit" que l'on vend, mais son aura. [...] Il semble que le sujet principal de l'oeuvre devient peu à peu sa prédisposition à exister en tant qu'objet de médiation – c'est-à-dire en tant que module de relation à l'autre, et à disparaître en tant que postulat formel. [...]s'il est vrai que l'art produit de plus en plus des entreprises communicationnelles autoreflexibles, c'est que le musée lui-même a de plus en plus besoin de stratégies de communication implacables. Non seulement le musée libéral (type Guggenheim) doit s'autosuffire économiquement mais, surtout, il doit engranger des bénéfices spectaculaires destinés à rassurer les principaux actionnaires qui, par la suite, engagent eux-mêmes architectes et designers de renom afin à leur tour de sublimer leur puissance. L'institution publique (type Frac ou centre d'art), quant à elle, se voit imposer des stratégies de médiation très ambitieuses afin de rassurer pédagogiquement un public et des élus souvent hostiles. [...]

Créer des stratégies de diffusion et faire de celles-ci des oeuvres en soi, équivaut à inventer – diront les physiciens – des systèmes auto-organisationnels : réguler la complexité, produire des émergences, des forces d'attraction, indispensables à toute vie organique. C'est aussi une manière de désacraliser l'objet artistique au profit du projet ... artistique, c'est-à-dire suggérer l'idée de projection plutôt que celle d'imposition. Bref, revenir à ce que préconisait Duchamp au début du 20^e siècle, à savoir "la beauté de l'inachèvement définitif." Faire de la vie une bande-annonce, et transformer l'oeuvre en une activité.

L'enseignement artistique, bilan et perspectives, par Joseph Mouton

En France, l'art contemporain ressemble aujourd'hui à une affaire familiale : ce sont des fêtes, des pique-niques, des retrouvailles incessantes, des gentils chahuts qui ne dégèneront pas. Pour les apprentis, cette atmosphère pleine de vie paraît très proche et accueillante : nous en sommes, bon sang ! nous en sommes. En même temps, jamais sans doute dans son histoire, la chose artistique n'a semblé si loin de l'argumentation, si privée de vie intellectuelle. Ce n'est pas une censure idéologique, c'est plutôt comme les interdits que l'on retrouve justement dans les familles et qui entraînent tout le monde à parler joyeusement de rien, à célébrer infiniment le lien qui réunit les membres.

L'art dans les nouveaux espaces de sociabilité, par Norbert Hillaire

Curieusement, les seuls vecteurs de sens autour desquels s'agrège parfois le "peuple" des internautes concernent soit les virus, soit les vellétés de puissance de certains grands opérateurs économiques ou politiques qui veulent en réguler le fourmillement anarchique. Les internautes n'ont alors cessé de réclamer en chœur qu'on ne les prive pas de ce défaut de sens dont ils paraissent si bien s'accommoder. [...] Le modèle de l'internet "libertaire" des débuts, avec ses communautés virtuelles, pouvait prétendre compenser le déclin du sentiment d'appartenance dans les sociétés développées aussi bien que la crise de l'espace public. Dans ce contexte, les arts du numérique et de l'interactivité, l'ouverture de nouveaux espaces à la médiation culturelle prenaient tout leur sens : ils apportaient des réponses au besoin de participation des individus et des communautés à la création des formes symboliques dont les industries culturelles les avaient "séparés".

L'artiste médiateur, par Tristan Trémeau

La notion de médiation est apparue dans l'art contemporain il y a une dizaine d'années, conjointement au développement des services culturels éducatifs dans les musées et les centres d'art et à la création de formations universitaires spécifiques. La logique de médiation s'inscrit non seulement dans l'après-oeuvre (un guide médiateur et son public), mais aussi avec de plus en plus d'évidence dans les installations et expositions, au travers de dispositifs didactiques, ludiques ou à prétention socio-politique.

Si l'on se réfère au médiateur de la République, qui résout des conflits entre contribuables, État et services publics, et aux médiations au coeur de guerres, cette notion n'a de raison d'apparaître qu'en cas de conflit. [...]

Mû par une volonté politique alternative de défaire l'autorité de l'art moderne – son incompréhensibilité étant reçue comme garantie de sa distance hautaine –, ce mouvement vers les spectateurs est devenu indissociable des lieux qui accueillent ces oeuvres, puisque les musées et centres d'art promeuvent désormais les pratiques médiatrices afin de nouer des échanges avec le public et s'assurer ainsi une légitimité de service public en devenant depuis les années 80 des lieux d'éducation permanente.

[...] L'embarras est que le principe généreux de "donner à voir" se transforme en restauration de relations académiques, par interpellation du sujet et édification des spectateurs. Ceux-ci sont de plus en plus sollicités selon divers registres, mais toujours au nom d'eux, de ce qu'on les imagine être psycho-sociologiquement. [...] Le versant animateur de l'artiste ressortit donc à deux logiques en fonction des publics, celle de la connivence de classe ou de l'évangélisation.

À force de prendre soin des spectateurs, on en vient à ce que l'on peut appeler la remédiation. Celle-ci révèle une volonté de restaurer une communauté par le rapprochement social, car est postulé un effondrement des valeurs qui constituaient un discours et un jugement communs. Ce sentiment est relayé par la doxa journalistique de "l'absence de communication entre les gens" et, politique, de la partition de la société entre garants du sens commun et élites intellectuelles. Autant offrir des moules à la thaïlandaise lors d'un vernissage et mettre à disposition du public un baby-foot ou des guitares dans les salles de musées comme le fait Rirkrit Tiravanija, versant "je m'adresse aux jeunes" de la remédiation. Sur un versant bourgeois soft, d'autres installations relationnelles ressemblent à des espaces new age où l'effet poético-spirituel kitsch fait retour [...]. Cette recherche de convivialité par

l'usage de signes de reconnaissance culturelle renverse la logique critique promue dans les années 1960 [...].

Il faudrait retourner aux oeuvres et dire que l'écart, la distance, sont les vrais lieux de la pensée, parce que, justement, on ne s'y reconnaît pas, individuellement et collectivement, et que la reconnaissance non comblée peut ouvrir à une prise de conscience critique des modèles a priori qui nous assujettissent à l'idéologie. Comme l'a analysé Louis Althusser, l'idéologie repose sur la transparente évidence de l'adresse au sujet et sur la reconnaissance qui en découle, ceci confortant la foi du sujet en son existence d'être libre et moral. Refuser les évidences et les lieux communs, y compris ceux instaurés entre un artiste, une oeuvre et des spectateurs, là est peut-être, depuis la restance de Manet, l'enjeu de résistance de l'oeuvre d'art à l'ère de la volonté de transparence et de la logique d'exposition généralisées. Songer, enfin, que le doute éprouvé face à une oeuvre n'est pas forcément dû à une posture réactionnaire des regardeurs, qu'il peut signaler une résistance face à ce qui leur est adressé, qu'il peut être un retrait actif même face à une oeuvre importante. Bref, que cette autre résistance, celle du spectateur, peut aussi être critiquée[...].

Tout doit disparaître, par Bernard Comment

[...] il serait bien naïf de penser que l'avenir culturel sera glorieux par la grâce du privé et de ses investissements plus ou moins tapageurs : [on] veut du spectacle positif, qui fasse rêver, et qui se consomme vite. Il est fondé sur la couverture (de magazine, ou d'opérations moins reluisantes), sur le flux tendu, sur le renouvellement des produits après épuisement rapide des stocks, et donc sur l'accélération des rotations, pour des désirs formatés, de plus en plus formatés [...]. Et pour mieux calculer, pour mieux façonner, on s'allie. Les producteurs et les diffuseurs s'associent de plus en plus étroitement aux médias pour assurer de vastes opérations promotionnelles sur les objets artistiques. [...] Bien sûr, cela peut partir d'intentions louables, et il arrive que ces partenariats visent à sortir des objets artistiques fragiles, presque clandestins, du silence dans lequel ils pourraient disparaître : mais le principe est problématique, puisqu'à large échelle il fait la part belle au matraquage promotionnel, et, surtout, il restreint davantage chaque jour l'espace critique en liant la parole, l'écrit, à des formes de publicité intégrée.

Mondialisation, globalisation, métissages, quelques idées reçues à l'épreuve des faits, par Alain Quemin.

Depuis la fin des années 1960, le commerce international de l'art s'inscrit largement dans un marché mondial, les échanges internationaux se trouvant désormais au coeur même du marché, et les principales institutions du monde de l'art contemporain, musées et centres d'art, sont insérées dans un vaste réseau international.

Les différents acteurs déclarent fréquemment considérer comme négligeables les frontières géographiques et les nationalités, dont celle des artistes. [...] La globalisation et le métissage culturel, la remise en cause des frontières et des hiérarchies traditionnelles entre formes d'expression artistique sont dans "l'air du temps" et dépassent le seul cadre de l'art contemporain. [...] pour peu que l'on interroge les acteurs et que puissent se dissiper les premiers scrupules liés à l'existence de pays leaders et de pays dont le rôle est secondaire, voire marginal, tous se rejoignent plus ou moins pour dresser un même classement plaçant en première position les États-Unis, suivis de l'Allemagne puis d'autres pays tels que la Suisse ou la Grande-Bretagne, voire la France et l'Italie. Ce classement, bien qu'implicite, est en même temps connu de tous, faire partie du monde de l'art contemporain supposant de connaître des faits aussi fondamentaux que le poids des acteurs respectifs, acteurs dont les pays font eux-mêmes partie. [...]

À l'opposé de ce centre clairement occidental et riche apparaît une "périphérie artistique" regroupant tous les pays qui n'appartiennent pas au double noyau géographique [...]. Cette périphérie rassemble tous les pays qui n'apparaissent pas dans la liste précédente, en particulier les pays du Tiers Monde, mais pas seulement, comme le montre le cas du Japon. Si le discours qui a émergé depuis plusieurs années sur la mondialisation, le relativisme culturel et le métissage permet aujourd'hui qu'émergent des artistes de pays plus variés, et du Tiers Monde en particulier, leur reconnaissance demeure très

marginal sur le marché qui reste pour sa part pratiquement contrôlé par les occidentaux et qui profite essentiellement aux artistes appartenant à ce même espace. En général, les pays non-occidentaux n'occupent qu'une place mineure, et ils n'ont guère voix au chapitre en-dehors des biennales d'art contemporain. Si les manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacement des zones les plus importantes, ni même de réel partage entre le centre et la périphérie. [...]

Il semble donc qu'aujourd'hui encore plus que voici quelques années, le fait de travailler et de vivre à New York constitue quasiment une condition du succès, du moins au plus haut niveau, surtout pour les artistes originaires des pays périphériques.

Si nous avons pu constater [...] une érosion des positions américaines au cours des dernières années, ce recul est dû en grande partie à l'apparition dans le palmarès de nouveaux artistes qui, sans être de nationalité américaine, ont souvent connu la consécration internationale en rejoignant les États-Unis. Tout comme ce pays a, par le passé, alimenté le tourbillon perpétuel de l'innovation propre au monde de l'art, en imposant des générations et des mouvements artistiques tels que le pop art, l'art minimal ou l'art conceptuel, il a plus récemment renouvelé en partie l'offre artistique, en faisant appel au talent d'artistes certes non-américains, mais parfaitement intégrés à la scène artistique new-yorkaise.

Economics art, l'heure du bilan, par Paul Ardenne.

Economics art : sous cette étiquette, on regroupe des formes artistiques ayant pour objet l'économie réelle, un type de création revêtant par extension une nature politique (economics, en anglais, "économie politique"). L'Economics Art, le 20^e siècle durant, aura pris des tours divers : confrontation des artistes à la notion de production, jeu avec la valeur matérielle, mise en place d'entreprises, implication personnelle dans le circuit économique, militantisme No Profit ou parasitisme ... La période du néo-libéralisme triomphant consacre l'homo economicus. Elle intensifie simultanément l'Economics Art, elle le banalise aussi, voire ébranle sa portée.

[...] c'est là l'effet d'une équation logique : à société dominée par l'économie, ars economicus, art irrigué, orienté, façonné par un questionnement de nature économique. L'âge médiéval, hanté par le salut, généra une création plastique d'essence métaphysique ; la Renaissance, préoccupée par la question de la position de l'homme dans l'univers, un art de la perspective . la modernité, obsédée par la liberté, un art radical porté à s'affranchir de toutes les règles. L'ère néo-libérale ouvre quant à elle au moment esthétique de l'art comme mise en scène ou comme répétition formelle de l'économie réelle. [...]

Dépasant le statut de l'authentique prolétaire qui n'a pour lui que sa force de travail, l'artiste peut aussi qualifier sa prestation, proposer des services spécialisés à telle ou telle entreprise, bref, revendiquer une compétence spécifique qui le distingue du manoeuvre. [...] la figure "incidente" qu'est d'ordinaire l'artiste dans le monde social se doit d'être intégrée à la production, et rien ne justifie qu'on lui aménage une niche. [...] Le but recherché est non pas une expérience de proximité socio-politique mais une intégration de l'art à la production matérielle, la création artistique étant appelée à devenir un mode d'être naturel de la création économique.

[...] Le stade ultime de cette intégration graduelle de l'artiste au circuit économique, c'est celui du management direct, sous forme de créations d'entreprises ou de structures prestataires spécialisées. [...] la perspective étant de tirer l'art hors de la sphère séparée où l'inscrit une institutionnalisation croissante, de l'aider à échapper à une insertion automatique dans l'industrie culturelle. Deux types d'"entreprises" voient le jour. D'une part, l'entreprise fictionnelle, où l'artiste "joue" au manager et au jeu de l'économie réelle avec une intention diversement spéculaire ou critique [...] D'autre part, l'entreprise authentique, l'artiste mettant cette fois en place une production qui dépasse l'économie du signe, convertit ce dernier en objet échangeable sur le marché des biens [...].

Si l'on s'en tient aux apparences, [la] vitalité de l'Economics Art donne l'impression de sceller la parfaite complémentarité entre, d'un côté, la création artistique et, de l'autre, une société dorénavant dominée par l'économie, où tout, ou peut s'en faut, se résout de manière comptable ou au nom d'impératifs matériels. Complémentarité peu pacifique le plus clair du temps, est-il besoin de le

préciser, plus souvent polémique, où l'artiste fait valoir une compétence mais en profite aussi pour instiller un point de vue résolument contestataire. [...]

N'était l'intérêt que lui accordent les galeries d'art et quelques musées, l'Economics Art reste en effet une formule d'exposition, un pseudos. L'artiste y fait l'enfant, gentil bébé brandissant le Capital, il joue à Bill Gates, à Alan Greenspan ou à José Bové comme on joue aux cow-boys et aux Indiens. Quoi qu'il risque, on pressent qu'il n'accédera jamais au statut d'acteur majeur du monde des affaires, ses gains réels n'ayant de leur côté aucune chance d'exploser. Gains symboliques, déjà, si l'on veut bien admettre que de telles entreprises, dont il n'est pas à l'ordre du jour de Davos qu'on rende compte, ne rayonnent jamais au-delà du cercle étroit du milieu de l'art. Et gains matériels plus encore : aucune des actuelles entreprises d'artistes ne fonctionne sur ses fonds propres ou ne dégage des bénéfiques, nombre d'entre elles se révélant au surplus subventionnées, qui plus est, bien souvent, par des instances officielles (centres d'art, notamment). De quoi amoindrir d'emblée leur caractère prétendument perturbateur. [...]

Marié à un système qui alimente conceptuellement son art, l'artiste Economics Art doit endurer de ne jamais participer à plein à celui-ci. En quoi il n'est pas loin de devenir l'équivalent de l'employé en milieu néo-libéral. Quelqu'un, certes, qu'enrôle le système, qui s'y intègre et s'investit dans le challenge économique courant. Mais quelqu'un à qui son entreprise vient signifier à chaque sursaut de la conjoncture qu'il n'est qu'un accessoire, un élément qu'on peut liquider dans l'instant pour cause de productivité insuffisante. Au sens classique du terme, et d'un mot, un exploité.

Le design comme culture du projet, par Chloé Braunstein.

L'artiste et le designer partagent aujourd'hui nombre de préoccupations dans leurs réflexions sur l'oeuvre pour l'un, sur l'objet/produit pour l'autre. Loin de se rejoindre sur ces questions – leur formation, leur pratique et leurs objectifs n'étant pas de même nature -, ils s'inscrivent néanmoins tous deux au sein de la création contemporaine et utilisent des stratégies qui, si leurs enjeux diffèrent, obéissent à des procédures de plus en plus similaires. Semblables aussi, les outils – principalement informatiques – grâce auxquels artiste et designer parviennent à mettre en oeuvre ces stratégies de communication, de marketing et de production qui souvent précèdent l'oeuvre et toujours l'objet/produit d'aujourd'hui. Ces outils contribuent également à la mise en oeuvre des fictions qu'élabore l'artiste, et entretiennent, par des mises en scène visuelles, le commanditaire du designer dans un "état de fiction" qui permet à ce dernier de valider le concept du produit dans la prétendue réalité d'un projet scénarisé.

[...] la diffusion mondialisée des produits fait découvrir les diversités culturelles, et la conception/production numérique favorise la fabrication en souplesse d'objets en série mais à la carte, personnalisés à l'unité pour un consommateur identifié dans ses modes de consommation distinctifs. Dans ces conditions, les entreprises hésitent de moins en moins à s'adjoindre une diversité de créateurs : du poète au plasticien, du chef d'orchestre au designer, du compositeur à l'architecte [...] les industriels se hâtent de susciter et de profiler de nouvelles "tribus" comme autant de groupes caractérisant des modes de vie et de consommation pointus et spécifiques. Ces micro-opportunités gloutonnes se succèdent à grand rythme, aspirant et s'appropriant toutes les idées, et favorisant – en passant – l'intégration de l'artiste dans la production. Le secteur du luxe l'a compris bien avant les autres, qui fait depuis longtemps appel à des plasticiens pour créer l'évènement et la surprise, laissant la plupart du temps aux designers le soin de développer, dans la continuité et au sein de bureaux de design intégrés, les produits de ses marques. [...]

Travaillés en amont de l'objet/produit ou du service, la communication et le marketing partent d'objectifs précis et bâtis à partir d'un cahier des charges visant à ce que le designer se pose en traducteur/porteur de parole de l'entreprise. L'artiste, dans ce processus, dispose d'une latitude plus grande que le designer, cadré par un cahier des charges qui fixe des objectifs économiques et des contraintes techniques : quand l'artiste a pratiquement carte blanche, le designer reste sous surveillance très étroite ... L'espérance d'une réponse surprenante et décalée est, en effet, plus forte en direction de l'artiste : on attend de lui des voies nouvelles, des sens inexplorés, une qualité sémantique propre à séduire des publics sélectionnés. [...]

Les emprunts et les va-et-vient sont nombreux, entre l'artiste qui vient chercher auprès du design méthodes, savoirs techniques et technologiques, culture prospective et esprit d'innovation (comme il

opère des incursions dans tous les domaines qui peuvent répondre à son projet, lequel prend des formes diverses réclamant de plus en plus souvent un acte de développement ou de production venue de l'extérieur) et le designer qui, de son côté, emprunte à l'artiste le principe du dispositif, envie ce qu'il perçoit chez le plasticien comme une liberté, et découvre aujourd'hui une histoire de l'art plus riche, plus théorisée et plus structurée que le bilan conceptuel de l'objet industriel encore trop peu arpenté et analysé par manque de recul et de formations appropriées.

West-East side story, par Dunja Blazevic

L'exemple de l'ex-Yougoslavie reflète de manière radicale les différences caractérisant les processus de transition dans les anciens pays socialistes. Le fossé entre une Slovénie démocratique et indépendante économiquement et la Bosnie-Herzégovine (victime des visées expansionnistes des États voisins) semble difficile à combler. [...] l'art et la culture ne trouvent pas leur place dans les programmes de reconstruction des donateurs. La destruction matérielle s'accompagne du départ constant des jeunes et des intellectuels – vers les pays d'outre-mer surtout -, l'Europe refusant de les recevoir. [...] Vu l'absence de toute politique culturelle, seuls demeurent quelques vestiges de l'ancien système. Les musées, galeries, centres culturels, autrefois extrêmement dynamiques, ont disparu ou ne subsistent qu'à l'aide de moyens financiers modestes. [...]

Mais le plus alarmant est le fait que les autorités locales et l'opinion publique semblent trouver normale cette situation ... anormale. Il n'existe pas le moindre projet pour parer à cette situation de crise. Face à l'absence de moyens, l'ingéniosité reste la seule façon de survivre. Par exemple, les musées et les galeries louent leurs salles à ceux qui peuvent payer pour y organiser des expositions. Ainsi, l'académie des Beaux-Arts loue certains espaces au centre d'Art contemporain de Sarajevo, ou à d'autres usagers, pour pouvoir couvrir ses frais de chauffage. [...] Fait paradoxal, ou normal, l'art – cette plante coriace – fleurit toujours ici, malgré l'absence de tous les éléments nécessaires à sa vie.

Annexe 4 : les écrits esthétiques de Charles Baudelaire

Extraits tirés de la version citée en bibliographie. Environs de 1850.

Comme nous l'avons dit plus haut, Baudelaire est plus célèbre pour ces poèmes, peut-être même les *paradis artificiels* sont-ils plus renommés que ces *curiosités esthétiques*. Il faut avoir en tête que l'histoire de l'art n'est pas encore vraiment une discipline reconnue à cette époque. Il semblerait bien que l'on puisse trouver trace, chez certains érudits, historiens ou philosophes de prémices de cette discipline mais que celle-ci n'ait commencé à émerger qu'en la seconde moitié du XIX^e, face à une demande de la part d'acheteurs qui voulaient avoir l'assurance de l'authenticité des oeuvres qu'ils acquéraient, logique patrimoniale donc. Nous avons évoqué dans le corps du texte un ouvrage intitulé *l'art sans frontières* qui semble dater l'émergence de chercheurs en histoire de l'art à peu près à cette époque. Mais Baudelaire est dans une démarche tout à fait différente. Peut-être la critique d'art existait-elle en tant que jeu de salon, mais il semble que lui veuille se placer dans une posture qui lui permette d'énoncer un jugement sur la valeur des oeuvres qui ne soit ni liée à une création de valeur patrimoniale, ni à un désir de briller en société, mais plutôt peut-être à une authentique crainte de voir dissolues toutes les valeurs permettant le maintien d'une cohésion et non d'un système. Nous savons que Walter Benjamin s'est voulu l'héritier de Baudelaire, mais nous avons vu dans l'annexe précédente qu'il constitue une référence pour d'autres critiques d'art contemporains, ce qui nous oblige à accorder une certaine pertinence actuelle à sa description de l'art *moderne*, ainsi qu'à la tâche qu'il assigne aux candidats à un devenir artiste.

p.44

Il y a deux manières de devenir célèbre : par agrégation de succès annuels, et par coup de tonnerre. Certes le dernier moyen est plus original.

pp.98-99

Nous n'avons rien vu de M. Delacroix, et nous croyons que c'est une raison de plus pour en parler. – Nous, cœur d'honnête homme, nous croyions naïvement que si MM. les commissaires n'avaient pas associé le chef de l'école actuelle à cette fête artistique, c'est que ne comprenant pas la parenté mystérieuse qui l'unit à l'école révolutionnaire dont il sort, ils voulaient surtout de l'unité et un aspect uniforme dans leur oeuvre ; et nous jugions cela, sinon louable, du moins excusable. Mais point. – Il n'y a pas de Delacroix, parce que M. Delacroix n'est pas un peintre, mais un journaliste ; c'est du moins ce qui a été répondu à un de nos amis, qui s'était chargé de leur demander une petite explication à ce sujet.

[...]

Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme ennemi de toute chose grande et belle. – Il y a là une idée fausse qu'il est temps de relever. Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie : il les cache l'un à l'autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l'artiste-bourgeois. – Si on supprimait celui-ci, l'épicière porterait Delacroix en triomphe. L'épicière est une grande chose, un homme céleste qu'il faut respecter, homo bonae voluntatis ! Ne le raillez point de vouloir sortir de sa sphère, et aspirer, l'excellente créature, aux régions hautes. Il veut être ému, il veut sentir, connaître, rêver comme il aime ; il veut être complet ; il vous demande tous les jours son morceau d'art et de poésie, et vous le volez. Il mange du Cogniac, et cela prouve que sa bonne volonté est grande comme l'infini. Servez-lui un chef d'oeuvre, il le digérera et ne s'en portera que mieux !

pp.100-102

Aux bourgeois

Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence ; - donc vous êtes la force, - qui est la justice.

Les uns savants, les autres propriétaires ; - un jour viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète et personne ne protestera contre elle.

En attendant cette harmonie suprême, il est juste que ceux qui ne sont que propriétaires aspirent à devenir savants ; car la science est une jouissance non moins grande que la propriété.

Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté ; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie.

Vous pouvez passer trois jours sans pain ; - sans poésie, jamais ; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas.

Les aristocrates de la pensée, les distributeurs de l'éloge et du blâme, les accapareurs des choses spirituelles, vous ont dit que vous n'aviez pas le droit de sentir et de jouir : - ce sont des pharisiens.

[...]

Jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin.

Or vous avez besoin d'art.

L'art est un bien précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal.

Vous en concevez l'utilité, ô bourgeois, - législateurs, ou commerçants, - quand la septième ou la huitième heure sonnée incline votre tête fatiguée vers les braises du foyer et les oreillers du fauteuil.

Un désir plus brûlant, une rêverie plus active, vous délasseraient alors de l'action quotidienne.

Mais les accapareurs ont voulu vous éloigner des pommes de la science, parce que la science est leur comptoir et leur boutique, dont ils sont infiniment jaloux. S'ils vous avaient nié la puissance de fabriquer des oeuvres d'art ou de comprendre les procédés d'après lesquels on les fabrique, ils eussent affirmé une vérité dont vous ne vous seriez pas offensés, parce que les affaires publiques et le commerce absorbent les trois quarts de votre journée. Quant aux loisirs, ils doivent donc être employés à la jouissance et à la volupté.

Mais les accapareurs vous ont défendu de jouir, parce que vous n'avez l'intelligence de la technique des arts, comme des lois et des affaires.

[...]

Bourgeois, vous avez – roi, législateur ou négociant, - institué des collections, des musées, des galeries. Quelques-unes de celles qui n'étaient ouvertes il y a seize ans qu'aux accapareurs ont élargi leurs portes pour la multitude.

Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique.

[...]

Vous êtes les amis naturels des arts, parce que vous êtes, les uns riches, les autres savants.

Quand vous avez donné à la société votre science, votre industrie, votre travail, votre argent, vous réclamez votre paiement en jouissances du corps, de la raison et de l'imagination. Si vous récupérez la quantité de jouissances nécessaire pour rétablir l'équilibre de toutes les parties de votre être, vous êtes heureux, repus et bienveillants, comme la société sera repue, heureuse et bienveillante, quand elle aura trouvé son équilibre général et absolu.

C'est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié ; car tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, - nombre et intelligence, - est un sot livre.

p.103

L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, - ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie.

[...]

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élogie.

p.104

[...] j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

p.106

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

[...]

La philosophie du progrès explique ceci clairement ; ainsi, comme il y a eu autant d'idéals qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc., le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à celle du siècle.

[...]

Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.

Il suit de là qu'il y a une contradiction évidente entre le romantisme et les oeuvres de ses principaux sectaires.

p.115

Depuis le tableau de Dante et Virgile jusqu'aux peintures de la chambre des pairs et des députés, l'espace est grand sans doute ; mais la biographie d'Eugène Delacroix est peu accidentée. Pour un pareil homme, doué d'un tel courage et d'une telle passion, les luttes les plus intéressantes sont celles qu'il a à soutenir contre lui-même ; les horizons n'ont pas besoin d'être grands pour que les batailles soient importantes ; les révolutions et les événements les plus curieux se passent sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau.

p.116

En général, et pour la plupart des gens, nommer Eugène Delacroix, c'est jeter dans leur esprit je ne sais quelles idées vagues de fougue mal dirigée, de turbulence, d'inspiration aventurière, de désordre même ; et pour ces messieurs qui font la majorité du public, le hasard, honnête et complaisant serviteur du génie, joue un grand rôle dans la plupart de ses compositions. Dans la malheureuse époque de révolution dont je parlais tout à l'heure, et dont j'ai enregistré les nombreuses méprises, on a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre.

p.118

Rien n'est plus impertinent ni plus bête que de parler à un grand artiste, érudit et penseur comme Delacroix, des obligations qu'il peut avoir au dieu du hasard. Cela fait tout simplement hausser les épaules de pitié. Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d'un faux principe. Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un oeil exercé : où tout a sa raison d'être, si le tableau est bon ; où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre ; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important.

p.119

Delacroix part de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création [...] Aussi lente, sérieuse, consciencieuse est la conception du grand artiste, aussi preste est son exécution.

p.121

La grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle.

[...]

E. Delacroix est universel ; il a fait des tableaux de genre pleins d'intimité, des tableaux d'histoire pleins de grandeur. Lui seul, peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides ni froids comme des oeuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens, comme ceux de tous les philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme, et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour faire chanter la corde religieuse.

pp.156-157

Le chic, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, dont j'ignore même l'orthographe, mais que je suis obligé d'employer, parce qu'il est consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie absence de modèle et de nature. Le chic est l'abus de la mémoire ; encore le chic est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau ; car il est des artistes doués d'une mémoire profonde des caractères et des formes, - Delacroix ou Daumier, - et qui n'ont rien à démêler avec le chic.

Le chic peut se comparer au travail de ces maîtres d'écriture, doués d'une belle main et d'une bonne plume taillée pour l'anglaise ou la coulée, et qui savent tracer hardiment, les yeux fermés, en manière de paraphe, une tête de Christ ou le chapeau de l'empereur.

La signification du mot poncif a beaucoup d'analogie avec celle du mot chic. Néanmoins, il s'applique plus particulièrement aux expressions de tête et aux attitudes.

Il y a des colères poncif, des étonnements poncif, par exemple l'étonnement exprimé par un bras horizontal avec le pouce écarquillé.

Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres poncif, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait des choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur.

Tout ce qui est conventionnel et traditionnel relève du chic et du poncif.

Quand un chanteur met la main sur son coeur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours ! - Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître ! - Voilà le poncif.

pp.180-181

Avez-vous éprouvé, vous tous que la curiosité du flâneur a souvent fourrés dans une émeute, la même joie que moi à voir un gardien du sommeil public, - sergent de ville ou municipal, la véritable armée, - croquer un républicain ? Et comme moi, vous avez dit dans votre coeur : "Crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon coeur ; car en ce croisement suprême, je t'adore, et te juge semblable à Jupiter, le grand justicier. L'homme que tu cresses est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles ; c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, iconoclaste juré, bourreau de Vénus et

d'Apollon ! Il ne veut plus travailler, humble et anonyme ouvrier, aux roses et aux parfums publics ; il veut être libre, l'ignorant, et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles. Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste !"

Ainsi, les philosophes et les critiques doivent-ils impitoyablement croquer les singes artistiques, ouvriers émancipés, qui haïssent la force et la souveraineté du génie.

Comparez l'époque présente aux époques passées ; au sortir du salon ou d'une église nouvellement décorée, allez reposer vos yeux dans un musée ancien, et analysez les différences.

Dans l'un, turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, poncifs de toutes sortes, et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau : bref, - absence complète d'unité, dont le résultat est une fatigue effroyable pour l'esprit et les yeux.

Dans l'autre, ce respect qui fait ôter leur chapeau aux enfants, et vous saisit l'âme, comme la poussière des tombes et des caveaux saisit la gorge, est l'effet, non point du vernis jaune et de la crasse des temps, mais de l'unité, de l'unité profonde. [...]

Là des écoles, et ici des ouvriers émancipés.

Il y avait encore des écoles sous Louis XV, il y en avait une sous l'Empire, - une école, c'est-à-dire une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute. Il y avait des élèves unis par des principes communs, obéissant à la règle d'un chef puissant, et l'aidant dans tous ses travaux.

Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit ; et la naïveté, qui est la domination du tempérament dans la manière, est un privilège divin dont presque tous sont privés.

Peu d'hommes ont le droit de régner, car peu d'hommes ont une grande passion.

Et comme aujourd'hui chacun veut régner, personne ne sait se gouverner.

p.183

Beaucoup de gens attribueront la décadence de la peinture à la décadence des mœurs. Ce préjugé d'atelier, qui a circulé dans le public, est une mauvaise excuse des artistes. Car ils étaient intéressés à représenter sans cesse le passé ; la tâche est plus facile, et la paresse y trouvait son compte.

Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.

Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne ; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes.

p.184

Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre.

pp.185-186

Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique; Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques.

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, - criminels et filles entretenues, - la Gazette des tribunaux et le Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.

[...]

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas.

pp.245-247

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le critérum, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. J'en demande humblement pardon aux esprits académiques de tout genre qui habitent les différents ateliers de notre fabrique artistique. C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos ; et, au moins, je puis affirmer, autant qu'un homme peut répondre de ses vertus, que mon esprit jouit maintenant d'une plus abondante impartialité.

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La condition sine qua non de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école ! L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. – Le professeur-juré, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu.

J'irai encore plus loin, n'en déplaise aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d'y réussir. Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition et essayez de concevoir un beau banal ! Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des moeurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même ?

p.248

Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.

p.249

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.

Si une nation entend aujourd'hui la question morale dans un sens plus délicat qu'on ne l'entendait dans le siècle précédent, il y a progrès ; cela est clair. Si un artiste produit cette année une oeuvre qui témoigne de plus de savoir ou de force imaginative qu'il n'en a montré l'année dernière, il est certain qu'il a progressé. Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain ? Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi : le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie ; Où est cette garantie ? Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité.

pp.283-284

Discrédit de l'imagination, mépris du grand, amour (non, ce mot est trop beau), pratique exclusive du métier, telles sont, je crois, quant à l'artiste, les raisons principales de son abaissement. Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures

et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s'en prévaloir et le montrer, pour laisser l'imagination briller de tout son éclat. [...] et l'enfant gâté, le peintre moderne se dit : " Qu'est-ce que l'imagination ? Un danger et une fatigue. Qu'est-ce que la lecture et la contemplation du passé ? Du temps perdu. [...]" Et il le fait comme il l'a dit. Il peint, il peint ; et il bouche son âme, et il peint encore, jusqu'à ce qu'il ressemble enfin à l'artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l'argent du public. L'imitateur de l'imitateur trouve ses imitateurs, et chacun poursuit ainsi son rêve de grandeur, bouchant de mieux en mieux son âme, et surtout ne lisant rien, pas même Le parfait cuisinier, qui pourtant aurait pu lui ouvrir une carrière moins lucrative, mais plus glorieuse. Quand il possède bien l'art des sauces, des patines, des glacis, des frottis, des jus, des ragoûts (je parle peinture), l'enfant gâté prend de fières attitudes, et se répète avec plus de conviction que jamais que tout le reste est inutile.

p.288

Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. It is a happiness to wonder, "c'est un bonheur d'être étonné" ; mais aussi, it is a happiness to dream, "c'est un bonheur de rêver". Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration [...] veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

p.290

[...] je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.

p.291

Je sais bien que plusieurs me diront : "la maladie que vous venez d'expliquer est celle des imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ?" Je le sais et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible ; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le désastre. De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur ?

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir, ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

p.300

Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir.

p.301

À chaque nouvelle exposition, les critiques remarquent que les peintures religieuses font de plus en plus défaut. Je ne sais s'ils ont raison quant au nombre ; mais certainement ils ne se trompent pas quant à la qualité. Plus d'un écrivain religieux, naturellement enclin, comme les écrivains démocrates, à suspendre le beau à la croyance, n'a pas manqué d'attribuer à l'absence de foi cette difficulté d'exprimer les choses de la foi. Erreur qui pourrait être philosophiquement démontrée, si les faits ne nous prouvaient pas suffisamment le contraire, et si l'histoire de la peinture ne nous offrait pas des artistes impies et athées produisant d'excellentes oeuvres religieuses. Disons donc simplement que la religion étant la plus haute fiction de l'esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur des beaux-arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi), elle réclame de ceux qui se vouent à l'expression de ses actes et de ses sentiments l'imagination la plus violente et les efforts les plus tendus.

p.330

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Je le comparais tout à l'heure à l'historien, je pourrais aussi le comparer au comédien, qui par devoir adopte tous les caractères et tous les costumes. Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un caractère.

p.336

Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerai avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général.

pp.342-343

Ce n'est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! (je ne prends pas pour marines des drames militaires qui se jouent sur l'eau), mais aussi un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie.

[...] Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus [...]

pp.362-363

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

Je choisis, si l'on veut, les deux échelons extrêmes de l'histoire. Dans l'art hiératique, la dualité se fait voir au premier coup d'oeil ; la partie de beauté éternelle ne se manifeste qu'avec la permission et sous la règle de la religion à laquelle appartient l'artiste. Dans l'oeuvre la plus frivole d'un artiste raffiné appartenant à une de ces époques que nous qualifierons trop vaniteusement de civilisées, la dualité se montre également ; la portion éternelle de beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur

Annexe 5 : le symbolisme des contes de fées

Extraits de l'ouvrage cité en bibliographie

Cet ouvrage est certes moins connu que l'ouvrage de Bettelheim sur la *psychanalyse des contes de fées*, et pourtant il traite de ce même thème, mais d'une façon peut-être moins adaptée à la promotion de la psychanalyse comme système ou comme moyen de prise de pouvoir d'un certain pragmatisme. En effet, on peut voir des journaux ou des magazines afficher en une et en vitrine des maisons de la presse des questionnements sur le pouvoir pris par *les psys*. Dans les entreprises, mais aussi par l'influence qu'ils peuvent exercer sur les médias, les psys²⁹⁶ ont acquis au cours du dernier demi-siècle un pouvoir considérable, au point que l'on peut les comparer aux avocats ou aux journalistes comme groupe d'influence en concurrence avec les artistes et les politiques pour structurer les rapports du spirituel et du matériel. Mais l'auteur de l'ouvrage ci-mentionné semble plutôt vouloir faire référence aux théories du docteur C.G. Jung, et expliciter le rôle fondateur et structurant des contes de fées dans l'implémentation de valeurs morales et sociales. En ce sens, l'auteur nous renseigne aussi sur le premier mouvement de la folklorisation, celui opéré par les instances catholiques lors de leur prise de pouvoir à l'aide de l'aristocratie au détriment des druides et des fées qui régissaient précédemment une grande partie des relations entre le spirituel et le matériel. Aussi, l'auteur nous semble proche de certains artistes dont nous avons évoqué les idéaux, comme Itten, Klee ou Kandinsky, invitant à un développement spirituel et à la pratique de la méditation permettant de trouver en soi les ressources nécessaires pour surmonter les épreuves de l'existence, là où la publicité viserait plutôt à nous rendre dépendant de solutions techniques. Cela est en lien aussi avec la définition des drogues que nous évoquons en conclusion, lorsque l'auteur énonce que les initiées avaient été montrées comme sorcières afin de les décrédibiliser, leur attribuant un obscurantisme que la science et le progrès de la rationalisation allaient pouvoir réduire. C'est un peu, peut-être, la même logique qui fait stigmatiser

²⁹⁶ Il est nécessaire d'utiliser cette expression telle qu'elle est utilisée notamment dans les médias pour parler souvent du *pouvoir des psys*, ceux-ci semblant jouer le rôle autrefois dévolu aux prêtres ou encore précédemment aux druides, et cela sans faire aucune distinction entre analystes, thérapeutes ou psychologues.

certaines substances, et ceux qui les “trafiquent” alors que les laboratoires pharmaceutiques, comme de récents exemples l’ont prouvé, et malgré toute leur “transparence” traçable n’ont pas toujours fait preuve d’un souci de l’intérêt des patients. Tout cela pour évoquer un aspect de ce que peut être la valeur *symbolique* des objets.

p.8

Les contes de fées n’ont donc pas d’auteurs. Comme les poèmes épiques, les légendes et les chansons du folklore, ils sont les ramifications ultimes de la mythologie. Ils représentent en quelque sorte les souvenirs d’enfance de l’humanité. Leur origine se perd dans la préhistoire. Elle est antérieure à toute littérature écrite, ce qui nous reporte – selon Élisée Reclus – à dix mille années en arrière.

p.14

Le vieux Roi représente la Mémoire du Monde ou Inconscient collectif. À ce titre, il connaît dans son ensemble et ses détails l’évolution de l’Esprit non seulement à travers la nature humaine, mais encore à travers l’instinct animal et la sensibilité de la plante.

Sur le plan physique, le vieux Roi Dhritarashtra représente la somme des archétypes dont les physiciens et les astrophysiciens reconnaissent l’invariabilité dans la structure de l’atome ou du cosmos.

Sur le plan astral (ou plan des émotions) il représente les archétypes nés de toutes les terreurs et euphories qui depuis le commencement des âges ont imposé à la totalité des formes créées leur rythme vital, ce rythme qui détermine par exemple les oscillations de notre émotivité entre toutes les paires d’opposés : attrait-répulsion, joie-tristesse, crainte-adoration, etc.

pp.24-25

Il ne fallut pas longtemps aux inventeurs du char pour découvrir une analogie entre le bruit produit par ce véhicule, lorsqu’il était lourdement chargé, et le bruit du tonnerre. De là à imaginer que le tonnerre était produit par un char gigantesque roulant dans les plaines infinies du ciel, il n’y avait qu’un pas. Il fut vite franchi.

Notre langage porte encore la trace de l’association d’idées qui s’établit chez les demi-civilisés. Nous n’avons qu’un mot pour désigner le roulement du tonnerre et le roulement des chars. Dans une langue aussi riche que la nôtre cette pauvreté n’est pas dépourvue de signification.

L’intelligence des demi-civilisés commençait à peine à se développer lorsqu’ils construisirent les premiers chars. Ils avaient pourtant assez de raisonnement pour comprendre qu’un attelage ne se déplace point sans coursier et sans conducteur. Cette élémentaire logique les amené à imaginer l’existence d’un cocher surnaturel conduisant sur les nuages le char sonore du tonnerre.

p.28

Dans certaines contrées on modifia le mythe initial du char du tonnerre en remplaçant celui-ci par un traîneau ou un coursier rapide.

Pendant des siècles les hommes craignirent et adorèrent le dieu du ciel qui roulait sur les nuages sans rencontrer d’obstacle.

Les difficultés de leurs propres déplacements [...] conféraient à l’image du dieu roulant un prestige considérable. De cette comparaison naquit bientôt un nouvel élément du mythe : le char divin fut doté d’une rapidité de déplacement impossible à réaliser sur terre et la notion de cette vitesse surnaturelle entra dans la légende.

p.29

Nous n'avons pas besoin d'un grand effort pour rattacher la tradition mythologique aux contes de fées. Un des éléments essentiels de ces contes n'est-il pas le déplacement par des procédés irrationnels et particulièrement rapides ?

p.31

Cette reconnaissance d'un double pouvoir attribué au cocher du char de l'orage (premier dieu du ciel) trouve une tardive expression dans le délicieux conte de fées intitulé la Biche au Bois.

Les fées de ce conte possédaient deux équipages, nous dit Perrault, l'un pour leurs oeuvres bénéfiques, l'autre pour leurs oeuvres néfastes.

Chacune avait son chariot de différente matière ; l'un était d'ébène tiré par des pigeons blancs, d'autres d'ivoire que de petits corbeaux traînaient, d'autres encore de cèdre et de carambou. C'était là leur équipage d'alliance et de paix. Lorsqu'elles étaient fâchées, ce n'était que dragons volants, couleuvres qui jettaient du feu par la gueule et par les yeux, sur lesquelles elles se transportaient d'un bout du monde à l'autre en moins de temps qu'il n'en faut pour dire bonsoir ou bonjour.

p.35

Il est devenu impossible à la plupart des occidentaux de saisir la portée des enseignements contenus dans l'interprétation initiatique des mythes, car l'habitude des dogmes a tué en nous ces sens subtils qui permettent encore aux orientaux et aux gens du nord de communiquer avec le divin par les voies directes, normales et sans intermédiaires.

D'autre part, le christianisme a fait disparaître cet enseignement par l'extermination des manichéens, puis de druides et des albigeois qui en avaient conservé la tradition. Partout où cela fut possible, il a détruit les traces laissées par les philosophies ésotériques dans les pratiques religieuses des peuples.

pp.37-38

Si l'on veut bien se représenter que les termes "païe" et "paganisme" ont été appliqués à la totalité des philosophies préchrétiennes, après que le christianisme y eût abondamment puisé, nous arrivons à la constatation suivante : Avant le christianisme, le monde bénéficiait d'une tradition mythologique dont les origines remontent à la préhistoire. Cette tradition se stratifiait en deux plans essentiels, l'un profane, l'autre sacré.

La tradition sacrée est aujourd'hui perdue pour nous, occidentaux, mais elle a survécu en Chine, au Tibet, aux Indes, en Perse, en Russie et dans les régions de l'Europe centrale qui ont échappé grâce à leur isolement et à une propagande organisée. L'ancienne Gaule a conservé longtemps la connaissance de cette tradition sacrée qui formait l'élément essentiel du culte druidique. Mais les druides furent proscrits, ce qui les obligea à se réfugier en Grande-Bretagne et en Irlande où ils s'éteignirent après avoir soutenu pendant quatre siècles l'inexorable hostilité du clergé chrétien.

La tradition exotérique ou profane n'a pu être complètement détruite bien que les chrétiens aient sévi avec opiniâtreté contre les coutumes folkloriques qui dépassaient leur compréhension et qu'ils ont qualifiées de "superstitions" et de "pratiques de sorcellerie". Mais ce qu'il n'ont pas absolument anéanti, ils l'ont falsifié, transformant en épopées chrétiennes des poèmes héroïques dont l'origine est bien antérieure à notre ère.

pp.48-49

Les psychiatres ont remarqué que les rêveurs disposent d'un mode d'expression symbolique qu'ils ne connaissent pas à l'état de veille.

Parlant des symboles qui apparaissent dans le rêve, Freud constate qu'ils sont identiques chez les personnes les plus différentes, même si elles ne parlent pas la même langue.

p.72

Dans Gracieuse et Percinet de Perrault, nous trouvons un renseignement intéressant sur les coursiers. Il nous permet de constater une fois de plus que chaque personne ayant ses intentions propres a aussi ses propres coursiers et que l'on ne peut s'attribuer les intentions (symboliquement : les coursiers) d'autrui.

pp.77-78

Nous avons vu que Dhritarashtra, le vieux Roi de l'épopée védique et, par la suite, tous les vieux rois des contes de fées, symbolisent l'Inconscient, la Mémoire du Monde.

Le Kalévala [...] offre une particularité : à l'encontre des autres récits légendaires ou mythiques il ne met en scène ni roi ni prince. Cependant la Mémoire du Monde est tout de même représentée par un personnage grandiose : l'imperturbable Wäinämöinen "qui redit les antiques souvenirs et célèbre l'origine des choses".

Wäinämöinen est le grand Runoia de la Finlande ; il est le mage, le barde "qui parle des choses éternelles". Il est le gardien des paroles magiques, le grand évocateur des "images ancestrales". Il est celui " dont le chant fait mugir les marais, trembler la terre, chanceler les montagnes, voler les dalles en éclats et se fendre les pierres."

pp.79-80

Avec Dhritarashtra et Wäinämöinen nous avons deux représentations différentes de la Mémoire du monde.

Dhritarashtra est roi. Cela signifie qu'il dirige une société hiérarchiquement organisée. Wäinämöinen, par contre, n'a pas de titre social, mais il est le barde, l'imperturbable, l'éternel. C'est par la magie du verbe qu'il impose sa souveraineté. La nature entière est sensible à sa voix. Il connaît les mots qui créent, qui tuent, qui construisent. Il déroule ses incantations. Il chante les paroles originales et fondamentales, les mots révélateurs, les Runot de la science.

Les deux grandes figures de Dhritarashtra et Wäinämöinen se juxtaposent et se complètent. Le barde éternel s'adresse à notre nature sensible, il est le roi du coeur humain, le mage de notre vie émotive.

Dhritarashtra, par contre, s'adresse à notre mental en voie d'organisation. Il est le barde de l'intelligence raisonneuse et disciplinée.

À cette différence près, tous deux déposent au seuil de notre conscience émerveillée les mêmes archétypes, les mêmes symboles.

p.83

Cela dit, il devient facile de déceler les sources d'inspiration des hommes et de classer leurs productions en conséquence.

Leurs oeuvres historiques, scientifiques, sont le fruit de leurs observations conscientes. Leurs oeuvres d'imagination sont l'expression de leur inconscient individuel. Quant aux mythes, légendes et contes de fées, ils sont l'expression de l'inconscient archaïque ou collectif de l'humanité, d'où la similitude des éléments qui les composent.

Bien avant la psychanalyse, l'occultisme avait découvert l'existence des productions de l'inconscient à ses différents degrés et leur avait donné le nom de "clichés astraux".

p.85

Voilà, clairement exposé, le symbole des Palais de cristal et, plus généralement, de tout palais surgissant sur terre à la volonté des fées. Le conte en fait l'habitable des images gravées dans notre inconscient et qui racontent, à travers nous, l'histoire du monde.

Pour les initiés, les images ancestrales s'impriment dans la substance lumineuse du corps astral – ultime enveloppe de l'âme – d'où leur nom de clichés astraux. Ceux-ci renaissent d'existence en

existence et perpétuent à travers les siècles des fantasmes appartenant aux époques et aux milieux les plus divers.

Les artistes que le conte de fées compare à Phidias et ses pairs sont appelés par les initiés les scribes (en sanscrit Lipikas). Leur rôle consiste à tenir les archives du monde et celles des âmes en vue de la grande Loi de rétribution (en sanscrit Karma).

p.86

L'enseignement des védas reconnaissait en outre, sous le nom sanscrit de Soutrama qui a été traduit par corde d'argent, une voie sacrée reliant la Conscience extérieure de l'homme à la divine essence de toutes choses.

En remontant par le moyen de la méditation cette voie sacrée allant du conscient à l'inconscient individuel puis à l'inconscient collectif, l'initié parvenait à la connaissance.

Cet exercice spirituel l'amenait en outre à vérifier sans cesse l'accord de son conscient et de son inconscient à tous les degrés de profondeur de celui-ci.

Ainsi maintenait-il une exacte harmonie entre les régions les plus diverses de son psychisme.

p.87

Un initié en possession de la bonne technique était donc à l'abri de ce que nous appelons aujourd'hui les maladies mentales et les psychoses. Il n'y a pas de mot dans le vocabulaire des initiés pour désigner les névroses, hystéries, mélancolies, l'irritabilité et les déséquilibres de toute sorte qui pullulent dans notre monde désaxé où l'on a cru pouvoir remplacer par des cérémonies spectaculaires et des formes de dévotion mécaniques la sage hygiène spirituelle des systèmes gnostiques.

pp.87-88

Le travail des psychanalystes n'est pas autre chose qu'un retour, par les chemins de la science, à ce que les initiés de tous les temps ont humblement appelé : méditation.

La différence essentielle est que la cure de psychanalyse met deux personnes en présence, un médecin et un malade, tandis que dans la discipline mystique l'initié assure et maintient lui-même, par un exercice journalier de quelques minutes, son équilibre psychique.

La pratique régulière de la méditation, que les écoles initiatiques appellent parfois harmonisation des centres de conscience est si bienfaisante pour ceux qui s'y livrent qu'elle leur confère – souvent à leur insu – le pouvoir de réparer par leur seule présence les déséquilibres psychiques survenant dans leur entourage. [...]

L'Église chrétienne a posé le problème du développement spirituel sur d'autres bases. À la méditation qui procédait dans le silence et la solitude à l'harmonisation du conscient et de l'inconscient, puis à la recherche du divin par la voie sacrée menant aux régions les plus profondes de la mémoire du monde, elle a substitué le culte collectif et la voie extérieure passant par les sens et encombrée d'intermédiaires.

pp.93-94

Dans une autre catégorie de contes où l'on peut classer la belle aux cheveux d'or, nous voyons des princesses vivre avec une totale liberté à la façon des belles persanes des Mille et une nuits. Elles manoeuvrent à leur gré leur flotte et leurs armées, elles reçoivent dans l'intimité des voyageurs étrangers, elles donnent des fêtes et, pour finir, déposent leur fortune, leur royaume et leur couronne entre les mains de leur prince charmant.

Pourtant, à aucun moment, le roi leur père n'intervient dans leurs décisions.

La totale passivité du roi dans les contes de fées qui nous présentent des princesses libérées est d'autant plus étonnante qu'avant de nous parvenir, ces contes ont traversé des siècles où les jeunes filles nobles étaient entièrement dominées par la volonté paternelle.

Pendant tout le moyen-âge et plus tard encore, les filles des seigneurs et des rois ne choisissaient pas leur époux selon leurs inclinations. On les mariait par raison d'État. Le plus souvent, elles étaient la rançon des alliances et des traités de paix.

C'est pourtant à ces filles de seigneurs, esclaves aux chaînes d'or, que l'on racontait ces "contes de nourrices" au moment le plus important pour leur développement psychique, l'enfance, et à l'heure la plus favorable à l'impression des images dans l'inconscient, celle qui précède le sommeil.

pp.104-105

Au niveau de la "salle de la connaissance" où l'initié acquiert la maîtrise des forces de la nature, la mariage du prince charmant et de la princesse représente l'union de la volonté et de l'intelligence.

La princesse est une parcelle de l'infini passant du monde invisible au monde visible.

Antérieurement à cette entrée en manifestation, cette princesse n'était encore qu'une "trame lumineuse" plongée dans un sommeil sans rêve (pour employer les termes de la doctrine secrète).

Mais le prince vient qui la fait entrer en vibration par la tout-puissance de l'amour.

L'amour représente ici la force universelle d'attraction qui unit et polarise la totalité de l'univers manifesté dans son ensemble et ses parties.

p.106

Si les contes de fées ont fait des princes charmants des héros de combat et d'aventure, c'est parce qu'ils symbolisent le conscient positif-actif ; et s'ils ont représenté les princesses comme des belles endormies, c'est pour montrer l'existence simultanée d'un élément inconscient d'ordre passif-négatif. Que la princesse rêve ou dorme réellement, elle attend le prince charmant.

pp.128-129

Les histoires de dieux et de héros doivent presque toujours leurs particularités essentielles au mythe agricole, le premier, le plus grand de tous, qui glorifie la Nature sous le symbole d'une femme à la fois vierge et féconde, mère de sept enfants dont un est doué de pouvoirs surnaturels. La première de ces saintes familles fut celle de Krischna, né dans une crèche et élevé par des bergers.

C'est en raison de leur intérêt pour la vie des plantes et des animaux dont ils se nourrissaient que les hommes des premiers âges ont adoré le soleil dispensateur de lumière, de chaleur et de vie et le Tonnerre annonciateur de la pluie fécondante et purificatrice. Rien n'a été inventé depuis lors qui ne doive quelque chose au mythe agricole, les sacrements eux-mêmes en sont des fruits que les millénaires ont à peine modifiés.

C'est encore du mythe agricole que les légendes de tous les temps se sont inspirés lorsqu'elles nous présentent deux frères ennemis dont le meilleur est tué par l'autre. Ce thème, qui trouve une illustration typique dans l'histoire de Caïn et Abel nous montre symboliquement la lutte inégale et terrible de la nature productive contre le désert. La nature productive organisée par l'homme, cultivée, irriguée et soignée, produit de beaux troupeaux et le blé nourricier. Mais plus puissant est le désert qui empiète si l'on n'y veille sur les terrains cultivés, les recouvre de ses sables et en fin de compte les assèche et les anéantit.

pp.130-131

La cause essentielle des névroses si fréquentes à notre époque est que le contenu de notre inconscient est trop lourd ou qu'il entre en opposition avec notre conscient.

Le vieux roi succombe sous les ruines de nos entreprises en faillite. Au lieu des pures gemmes que nous devrions lui envoyer pour accroître ses trésors, nous lui expédions des boisseaux d'actes manqués, de regrets et de défaites.

Nous transformons son palais en musée du doute, de la superstition, de l'ignorance.

Est-il étonnant qu'il se révolte et réclame à sa manière d'autres offrandes ?

Devenir immortel au sens ésotérique de cette expression, c'est accumuler dans son inconscient des richesses véritables et dignes de remonter un jour à la surface du conscient sous formes d'archétypes bénéfiques et constructifs. C'est aller plus loin encore et produire des "clichés astraux" parfaits et dignes de passer de notre inconscient individuel dans la mémoire du monde.

pp.131-132

Étant donné que la mémoire du monde projette, au seuil de la vie consciente, par vagues cycliques, certaines formes d'inspiration dont toute la nature vivante s'imprègne à nouveau, les initiations antiques veillaient à ce que seules des images ayant un caractère d'éternité s'élaborassent dans le conscient de leurs adeptes.

De là sont nées les disciplines – véritables écoles d'hygiène mentale – qui pouvaient entretenir la vitalité des archétypes se rapportant au savoir et à la sagesse et éliminer tout ce qui était de nature à encombrer inutilement la voie sacrée de l'inconscient.

p.142

Par rapport à l'homme, composé d'un corps, d'une âme et d'une étincelle d'esprit d'origine divine, les oiseaux des mythes symbolisent l'âme.[...] Tous les oiseaux des contes travaillent à rapprocher les gens qui s'aiment. Ils sont des agents de liaison, des confidentes, des officiers d'État civil préposés aux accordailles.

Seul le phénix – oiseau légendaire aux ailes de feu – est admis à représenter un symbole appartenant aux degrés supérieurs de l'initiation.

L'oiseau, comme le poisson, était à l'origine un symbole phallique. Le dieu phrygien Men avait comme attributs un coq et une pomme de pin. Il en fut de même par la suite pour Tammouz, amant d'Ishtar qui jouait dans le panthéon assyrio-babylonien un rôle semblable à celui de la Vénus grecque. La prostitution sacrée faisait partie de son culte et sa ville sainte était peuplée de courtisanes.

p.143

C.-G. Jung nous dit que le coq accompagnait Aion ou Kronos en qualité de symbole du temps lequel est défini par le lever et le coucher du soleil, c'est-à-dire par la mort et le renouvellement de la libido. Le coq exprime donc la vitalité des instincts et se rattache entièrement à la symbolologie érotique. Il en est de même de la colombe bien que les chrétiens en aient fait le symbole du Saint-Esprit.

La colombe conserve son symbolisme primitif dans les contes de fées ; elle est l'oiseau d'Aphrodite, déesse des amours.

p.144

Dans la plupart des contes de fées, on rencontre des oiseaux volants et chantants. Ils sont les symboles des aspirations amoureuses ; les "images libératrices de la pensée-désir". Comme les flèches et le vent, ils représentent les rêves tendres, les baisers, les caresses, les enthousiasmes du cœur encore inassouvi. Nous en avons un exemple dans l'histoire d'Angus, le Cupidon irlandais :

Tel Orphée, Angus entraîne sur ses pas tous ceux qui entendent sa musique et les baisers qu'il donne deviennent autant de chants d'oiseaux qui s'envolent en modulant des chants d'amour.

Dans le Pays de Galles, l'Angus irlandais devient un personnage féminin nommé Dwywnwen ou "la Sainte de l'Amour".

pp.146-147

À côté des oiseaux d'amour qui participent aux folles aventures des princesses, nous en trouvons de plus sérieux, des oiseaux charitables, consolateurs, réparateurs de torts. Ils accomplissent dans le monde des fées une sorte de service social, il leur arrive de se substituer à des parents défailants en

accomplissant des actes de protection et de dévouement. Le vautour, oiseau sacré des égyptiens, est un symbole maternel. [...]

Dans Les cygnes sauvages d'Andersen, la jeune Elisa, enfermée dans sa prison, a pour compagnon volontaire un rossignol qui vient se "percher sur sa fenêtre" et lui chante toute la nuit les airs les "plus doux afin de la distraire et de lui redonner du courage".

pp.147-148

Si nous abandonnons le peuple roucoulant des colombes et le menu frétin des hirondelles, pinsons, coucous, alouettes et serins, nous pénétrons dans une société select où le port de l'habit est de rigueur. C'est le monde érudit des corbeaux et des corneilles. Là fleurit un intellectualisme dont l'antiquité avait déjà pris note. [...]

La reconnaissance de ces deux oiseaux comme collaborateurs intelligents de la civilisation est universellement répandue dans le mythe et le conte;

p.153

En outre, lorsque le conte met en scène de petits oiseaux, on peut être certain que tout ira pour le mieux, mais si la taille des oiseaux dépasse celle du corbeau ou de la colombe, les choses se gâtent.

Les évènements fâcheux symbolisés par des oiseaux commencent à la grosseur de la pie. Mais il est probable que celle-ci, ainsi que la poule, le perroquet, etc., sortent déjà du cadre de la symbolologie sacrée pour se rattacher à une symbolologie caricaturale essentiellement consciente et par conséquent très inférieure à la première.

pp.164-165

Les sept fées qui accordèrent leurs dons à la Belle au bois dormant nous font entrer en contact une fois de plus avec le mythe le plus ancien. En Égypte, environ trois mille ans avant notre ère, sept fées marraines assistaient les jeunes femmes en couche et présidaient au destin des nouveaux-nés. La légende nous les présente à l'accouchement de Monemouïa à louqsor, d'Ahmasi à Deir et de Cléopâtre à Erment où elles firent des prédictions.

Mais l'origine du mythe est plus ancienne encore. Derrière les sept fées marraines il y a les sept Lipiki ou Seigneurs du Karma de l'ésotérisme hindou, dont l'art égyptien devait faire par la suite les scribes. Le rôle des Lipiki consistait à prendre note, durant la vie d'un homme, de ses actions bonnes ou mauvaises sur les sept plans de la conscience : sensation, émotivité, intelligence, intuition, spiritualité, volonté et préscience du divin, chaque scribe s'occupant d'un plan particulier. Les notes prises devaient servir à déterminer le destin du même individu, à l'aube d'une incarnation nouvelle, ses bonnes actions se transformant alors en dons innés et ses mauvaises actions en "mauvais charmes".

p.170-171

En archéologie, l'emblème du fuseau et celui de la croix en forme d'X ont la même origine. Tous deux remontent au culte de Vénus-Aphrodite tel qu'il était pratiqué à l'époque pélasgique.

[...]On découvrit d'autre part que les prostituées sacrées des temples d'Aphrodite se présentaient aux étrangers, la tête ceinte d'un fil ou d'une mince ficelle. Cette coiffure fut adoptée plus tard par les innombrables déesses "du fil" ou "de la corde", à commencer par Ariane dont le nom signifie "fuseau".

Ce sont ces fils croisés sur la tête des prostituées sacrées qui ont donné naissance à l'idéogramme en forme d'X qui se nommait en Phénicie le Khr. De ce mot on devait tirer par la suite le mot croix, en latin crux, en grec kryos, et le symbole lui-même est devenu, en raison de son rapport avec la fécondité, notre signe de multiplication.

Avant J.C., toute croix était un charme amoureux. La croix se trouvait alors associée aux représentations des déesses de l'amour par lesquelles se déroulait le fil de la vie, le fil, générateur du fils.

Le mot croisement dont la signification sexuelle exprime le mélange des races animales est bel et bien dérivé du mot croix.

p.214

De même que tout objet domestique fabriqué par les primitifs est orné sur la totalité de ses surfaces, de même les moments spéciaux de leur vie sont occupés par des gestes rituels, "ornés" à leur manière et situés minutieusement dans le temps.

p.240

Dans les contes de fées et les légendes occidentales, le grand dépouillement (balayage) est envisagé sous l'angle de la purification. Il est représenté par le symbole prosaïque bien connu des "lavandières de nuit" que les patois suisses romands appellent "les Geullères-à-noz" (Glossaire du doyen Bridel).

Nombreuses sont les légendes locales de Suisse, de France et d'Armorique où l'on voit des particuliers envisager leur mort prochaine parce qu'ils ont rencontré les lavandières de nuit, courtisanes de la mort ou perçu le bruit de leurs battoirs.

pp.241-242

L'histoire occidentale nous présente les magiciennes druidiques sous le hideux déguisement des sorcières et les procès du moyen-âge nous renseignent sur l'habile façon dont la chrétienté s'est débarrassée d'elles.

Elles furent accusées d'hérésie et brûlées comme Jeanne d'Arc.

Et les maîtres de l'heure ont imaginé, pour les représenter devant la postérité, l'aspect diabolique des mégères enfourchant des balais pour se rendre à quelque sabbat.

Cette grossière fiction était suffisamment horrible pour impressionner l'imagination des simples;

Jusqu'alors le peuple avait béni les druidesses, ces magnifiques initiées dont les perceptions entretenaient un pont de lumière entre le visible et l'invisible, qui connaissaient les propriétés guérisseuses des plantes et se montraient capables de déchiffrer le secret des destinées. Mais devant l'image des sorcières, il oublia tout le bien qu'il devait à ses protectrices et se laissa entraîner à les accabler d'accusations, à leur préparer des bûchers.

Cependant, si l'on peut égarer le conscient des masses et tromper leur raison, il est plus difficile de séduire leur inconscient. Tandis que le peuple huait les sorcières, une image compensatrice naissait en sa conscience intime : l'image radieuse et bienfaisante de la fée.

Annexe 6 : Art Press – Hors-série n°7 “design” – 1^{er} semestre 1987

Ce document est intéressant dans le sens où il permet une appréhension du point de vue de la critique d'art sur le design. Nous avons dit à plusieurs reprises dans le texte de la thèse que le design avait souvent été considéré plus comme une technique générique que comme un art majeur, surtout pas égal à l'architecture. Comme si l'architecture avait pour toujours le privilège d'une certaine noblesse, sans doute liée à la majesté des monuments qui sont restés debout. *Monuments aux morts*, comme disait Loos ? ou monuments des morts, trace de la vertu des ancêtres, de leur gloire, de leurs triomphes, indépassables qu'il faut pourtant à chaque nouvelle génération symboliquement mettre à bas ou égaler. Mais rappelons, avec Loos aussi, que l'architecture ne cesse d'être l'instrument exclusif d'une petite élite et ne devient accessible comme art ou science dont on enseigne les règles que lorsque l'on commence à bâtir des immeubles de rapport, et dans ce cas il devient difficile de distinguer en quoi l'architecture serait essentiellement supérieure au design le plus basement “commercial”. Ce texte est intéressant aussi pour voir, parallèlement aux extraits du numéro d'*art press* cité précédemment, l'évolution de la perception de la notion de design et de ses rapports à l'art ou aux autres arts.

Editorial

[...] Qu'est-ce qu'un designer, qu'est-ce qu'un artiste ? Comment, à travers la diversité de leurs pratiques, se retrouvent-ils dans l'aventure collective de la création ? La fascination de l'objet les rapproche, de même que la dérive culturelle. Depuis quelques années, les professions de la création ont tendance à se fondre dans un vaste “melting pot”, où l'on retrouve architectes, designers de produits, architectes d'intérieur, designers graphiques, stylistes, gens de communication. En introduisant, grâce à François Mathey, le design dans le programme du Centre Georges Pompidou, Georges Pompidou faisait en 1970 oeuvre de pionnier en faisant cohabiter sous un même idéal Art et Design. L'évolution foudroyante des techniques, l'apparition de nouveaux matériaux, et la conviction que désormais la création se trouve dans le dépassement de ses propres frontières ont aidé à cette mutation fondamentale.

Le radicalisme des années 80, après quelques tâtonnements, à élargi l'horizon et, telles les murailles de Jéricho, fait écrouler les murs qui séparaient profondément ces disciplines. À trop vouloir, pendant longtemps, séparer le domaine de l'art de celui de la production industrielle, on a pris le risque de voir disparaître la transversalité, avec ses comètes qui ont, au cours des siècles, traversé de leur génie créateur, toutes les formes de l'activité humaine. L'histoire, dont la mémoire est sélective, retient les artistes mais ne fait pas la part belle aux inventeurs. [...]

Ce numéro [...] donne largement la parole aux designers eux-mêmes, [...] On y analyse le phénomène de médiatisation qui a saisi le design au début des années 80, et dans sa foulée, le problème des transnationalités, et de la transculture, qui intéresse en ce moment tous les théoriciens du design : peut-on voir, à travers le design, l'émergence d'une identité nationale ? l'existence d'objets-relais, d'objets-cultes, le développement du star-système dans tous les pays sont les signes d'un déplacement des valeurs attachées aux biens matériels. [...] le design est passé de la rubrique “Arts” au domaine public.

Design, sémantique et communication, le design tel qu'on le parle

Univers des formes et des signes, le design est par excellence une discipline de communication et de médiatisation. Les prémisses de l'ère post-industrielle dans laquelle nous entrons actuellement se marquent naturellement à travers aussi les nouvelles technologies, les nouveaux matériaux, mais aussi les nouvelles relations aux objets, aux systèmes, aux modes de vie. Le design est à l'écoute des changements, des mutations, des dérives. Il est, par sa nature, condamné à être en état de veille permanente. Fortement imbriqué dans le tissu industriel, il n'échappe pas toutefois à la dimension culturelle, qui par le biais de l'histoire contemporaine, le replace constamment en perspective.

[...] en 1963, le journal officiel publie une liste de termes mis au ban parmi lesquels figure bien entendu "design" remplacé par "stylique" et designer par "stylicien". L'histoire récente montre que ces termes ont fait faillite. Faut-il en conclure hâtivement qu'il ne s'agit pas là que d'une querelle de termes ? Ce serait passer un peu vite à côté des véritables raisons. La résistance psychologique à un mot peut cacher une résistance au concept même, ou une méconnaissance de la pratique qu'il recouvre. La France a historiquement raté son entrée dans la révolution industrielle à la fin du 18ème siècle, pour cause de Révolution, et a pris ainsi un retard considérable qu'elle n'arrivera jamais à combler entièrement. Le fort développement d'une tradition d'ingénieurs au 19ème siècle, puis l'éclosion des arts décoratifs ne font que renforcer un double cheminement art et industrie dont le design ne sera le fédérateur qu'à la fin des années cinquante, dans le sillage des pays anglo-saxons.

Communication – vivre avec les choses : contre une culture immatérielle (par Abraham Moles)

Aux temps passés les objets étaient rares et éternels, et il se présentaient comme tels ; désormais ils s'affirment divers, transitoires et comme les parties d'un "ensemble", le "set" de la coquille de l'homme. Il y a une société des objets, et donc une sociologie de ceux-ci, plus ou moins indépendante de celle des hommes qui sont supposés les régir. Ils servent à marquer dans l'espace l'appropriation du lieu. Le citoyen est riche et fier de sa machine à laver, de sa chaîne Hi-Fi, de son moulin électronique et de tous les gadgets ménagers qui, en glorifiant leur fonction, avec l'aide de la publicité, se justifient car ils lui donnent le sentiment rassurant qu'il est un esprit "rationnel", conforme à la volonté de modernité – de principe – de l'être social.

[...]

Un objet est une chose, (res vulgaris). Produit de l'artifice, mobile et manipulable, passif et résistant à notre imagination, on peut le prendre et le toucher et il s'installe dans notre environnement proche en y témoignant de la pesanteur du monde. L'objet est pourvu d'un but ; d'une fonction qui lui donne son sens : l'objet est outil de l'action – y compris de cette action mentale qu'on appelle "contemplation". L'objet est source de plaisirs et de déplaisirs. L'ensemble de ces fonctions – quelque fois en nombre prodigieux comme c'est le cas pour l'ordinateur -, ne détermine pas sa forme en totalité : la Fonction ne suffit pas à déterminer la Forme, dans la détermination de l'objet un champ de variations subsiste : un champ de dispersion, un champ de liberté, dont l'artisan d'abord, le designer ensuite, ont su faire usage pour convoier un message "esthétique", un message sensoriel, largement indépendant de la fonction – quelquefois allant jusqu'à la contredire : ce fut l'erreur de la décoration.

[...] L'individu a un sentiment ambigu vis-à-vis de ses objets. Égaré dans sa propre culture, il hésite entre fonctionnalité et plaisirs sensuels de l'accumulation, il rejette l'ascèse fonctionnaliste, et toute son ascendance de bourgeoisie bien tempérée le conduit à considérer son refus comme valable : on ne peut pas vivre sans un peu d'art ou de plaisir de l'inutile, la décoration fait bien partie de l'objet. Mais, par ailleurs, sa volonté d'accepter le monde dans sa modernité, donc dans son changement, en même temps que son bon sens (trompeur ?), indiquent au bon citoyen de la société consommatrice que le "dernier modèle" est, axiomatiquement, supérieur au précédent dans une adéquation perpétuellement meilleure à une "fonction" qui, seule, est capable de donner son sens véritable à l'objet. En témoigne à cet égard l'objet kitsch dont la fonction est futile ou inutile, mais justifie son existence comme porteur de formes et de décorations. À cet égard la recherche humoristique et laborieuse de l'objet "ne pouvant servir absolument à rien", par sa difficulté même, justifie, a contrario,

de la valeur de la fonction d'usage. Dans l'incertain compromis entre ces deux tendances, les êtres hésitent [...] : certains développent une forme sybarite de l'ascétisme, ne voyant certes dans les objets que la fonction qu'ils remplissent, mais enrichissant leur vie chaque fois de fonctions nouvelles, sans pourtant céder aux désirs futiles d'une esthétique imposée ; d'autres se débauchent dans les plaisirs du setting, de la richesse objectale et dans l'expansion vitale par la possession. Chaque type social résout ce problème à sa manière, conservant par là la variété d'une société vivante. Chacun, en tous cas, en retrouve désormais ses valeurs plutôt à travers de riches inventaires d'objets périssables que dans le chérissement obstiné d'une durabilité hors du temps. Désormais l'objet se consomme et l'amour des objets est l'amour de leur consommation.

[...] Jusqu'à présent le designer s'occupait surtout de l'objet en soi, il projetait une chaise ou l'enveloppe d'un téléphone, et l'horizon de son rôle était limité au rapport qui s'établit entre l'homme et l'action, par l'intermédiaire de l'outil. La grande génération issue du Bauhaus a concentré son activité sur cette relation entre l'homme et l'objet tel qu'il était défini par l'acte, donc le but à accomplir. C'est là-dessus que s'est construite la célèbre querelle de la fonctionnalité et de la décoration.

[...]

Les premiers philosophes de la technique, Spengler, Leroi-Gourhan, Simondon, Deforge, n'ont pas souligné cette nouvelle dépendance, cette nouvelle possibilité d'aliénation qu'est la complexité structurale croissante de l'objet. D'abord, cette complexité entraîne l'ignorance que l'utilisateur a de la structure interne de son outil. "Qu'y a-t-il à l'intérieur ?", il n'en sait rien et il se résigne progressivement à une nouvelle situation où il n'a cure de ce qui est dans la boîte. Son intelligence de l'objet, c'est une intelligence fonctionnelle, c'est sa capacité à bien s'en servir. Mais si l'objet est "en panne", qu'il s'agisse de l'automobile, du téléphone ou de la machine à laver, la complexité de sa structure fait irruption dans le flux vital comme un obstacle, comme un incident, comme un accident. Or il y a quelque part des spécialistes de la structure – ceux qu'on appelait autrefois vulgairement les "réparateurs" – qui font reprendre l'objet en charge en pénétrant subitement, et de façon imprévisible, dans le flux vital de l'homme qui les découvre ou les retrouve à cette fâcheuse occasion. Plus, la nature même de l'objet se différencie en deux catégories justiciables de deux points de vue, autrefois confondus, maintenant de plus en plus séparés : l'intérieur et l'extérieur, la structure et la fonction, la machine et son carter (sa boîte, ses boutons), le réparateur et l'usager. Insistons : le carter, cette enveloppe plus ou moins résistante aux chocs, couvrant la machine, l'appareil, est une frontière tout autant psychologique, juridique, symbolique, qu'utilitaire. Pour tous les outils un peu complexes : sèche-cheveux, téléviseurs ou amplificateurs Hi-Fi, le carter reste scellé et juridiquement inviolable par l'utilisateur. Ainsi le propriétaire (?) possède l'extérieur, mais, en fait, pas l'intérieur : il l'ignore, il n'y a pas accès.

[...] Ainsi, non seulement les espaces intérieur et extérieur sont étrangers, mais en quelque sorte ils sont indépendants, les lois auxquelles ils obéissent sont différentes. C'est sur le contour, sur l'enveloppe, sur le carter, qu'éventuellement ils se rencontreront : accès à l'intérieur, sortie de fils ou de tuyaux, stabilité ou mobilité sont des lieux d'interférence, voire de conflits entre l'interne et l'externe. Le designer, ingénieur des formes, voit l'objet avec les yeux de celui qui s'en servira. Sa tâche est d'adapter le "c'est fait de" au "c'est fait pour". Il est aidé pour cette tâche par les concepts d'une esthétique structurale : les formes fondamentales, les morphèmes ajustables et combinables par des lois d'informatique mathématique. Certes, il a des préférences. C'était autrefois à la simplicité de leur réalisation, c'est maintenant à des "modes" du design que nous devons certaines dictatures de la sphère ou du cylindre, voire de la ligne de courant, la ligne d'écoulement "aérodynamique" (!) autour d'un obstacle, formes qui ont envahi nos objets contemporains jusqu'à une époque récente pour sombrer éventuellement dans le kitsch du fonctionnalisme (kitsch Bauhaus).

[...] Le rôle social du designer est à la fois promu, en importance, [...] d'auxiliaire quelque peu subalterne du service de production, se trouve par étapes promu à l'éminente fonction de demiurge de l'environnement – un demiurge modeste, car il sait que la rationalité ne suffit pas à déterminer notre devenir, nos bifurcations dans le sentier aux multiples embranchements du trajet vital.

Il assume une double position :

-d'un côté avocat de l'Homme vis-à-vis des Objets qui lui sont proposés [...]

-de l'autre, avocat de l'innovation dans sa capacité à faire accepter [...] le principe nouveau traduit dans un objet nouveau pour satisfaire des besoins potentiels, que l'Objet réel fabriqué révèle à l'être.

Raconter le design, Pierre Paulin interviewé par Patrick Javault

[...] Je développe des produits en fonction d'un plan industriel et commercial. [...] le design c'est un travail collectif. Quand vous dessinez des meubles, vous ne faites pas un travail collectif : vous envoyez un message, vous faites un travail para-artistique. D'autant plus que les objets développés actuellement sont les moins confortables possibles, pour éviter d'avoir affaire à "Dame Fonction", et s'approcher, ainsi, le plus près possible de l'art. Il y a là aussi une ambiguïté incroyable. [...] la pratique du design a cette différence avec l'architecture et le dessin d'objets qu'elle est collective. Le design n'est qu'un passage obligé, le designer qu'un accoucheur. Vous ne pouvez pas lui demander d'avoir un message puisque c'est un homme au service de la collectivité. C'est un métier qui nécessite une très grande sensibilité et une attitude pratique. Dans ce métier là, on n'a pas besoin de gens lumineux, et on ne trouve pas de génies.

Roger Talon, trans-design, interview par Catherine Millet

Certains objets que tu as créés ne sont-ils pas devenus des objets symboles de notre société et cela n'est-il pas contradictoire avec le principe du design ?

-Ce n'est pas contradictoire parce que le but du design est de trouver sinon la forme parfaite, du moins la forme-fonction parfaitement intégrée. Lorsqu'un objet réussit l'adéquation de la technologie et des données sociales et culturelles, il devient un symbole. Tous les objets qui ont marqué une époque ont été conçus dans cet esprit.

[...] Peut-on dire que tant que la technique n'évolue pas, la forme n'a pas non plus à changer ?

-C'est impératif ! Modifier artificiellement des formes dans le but de les faire prendre pour des objets nouveaux est contraire à la démarche du design. [...]

il faudrait [...] être plus précis quand on parle de design. Cela va du graphisme, y compris aujourd'hui l'infographie, à la coordination des systèmes de communication de l'entreprise – ce qu'on appelle la "corporate image". Cela s'applique à la politique de produit, entendu que le produit peut-être un objet aussi bien qu'un produit sans consistance réelle, - je pense là aux logiciels informatiques qu'il faut aussi "mettre en formes". Enfin, le design touche à l'environnement. Depuis quelque temps, le design global opère la synthèse de ces différents secteurs, et contribue à construire une image/identité spécifique à l'entreprise.

[...] En fait, le design est une contre-culture. Il n'a pas d'abord cherché à résoudre un problème d'esthétique mais un problème de qualité. L'industrie était destinée à inonder la vie quotidienne d'objets peu pratiques, laids, et de mauvaise qualité. Le design prétendait que, tout en réalisant des économies, on pouvait mieux étudier les objets et leur attribuer une dimension culturelle. Le design était donc une alternative. Et ceux qui, en 68, ont curieusement remis en cause cette alternative, ignoraient les fondements de la réflexion du design moderne. Celui-ci, après-guerre, était un design de la seconde génération, adulte, qui avait compris les limites de son intervention, qui ne se faisait pas trop d'illusion sur le sens que pouvait avoir l'amélioration des formes, et dont l'objectif n'était pas d'améliorer le "business", comme on le lui a reproché, mais de participer à l'amélioration de la qualité de la vie. [...]

Ce sont [...] les designers incarnant le design orthodoxe qui ont été les designers de l'anti-design. [...] Les médias ont joué un rôle important dans la diffusion de cet anti-design au point que l'on se trouve face à ce paradoxe d'un succès médiatique qui s'accompagne d'un échec commercial absolu. Or, la sanction commerciale est fondamentale. À moins de nier tout principe démocratique, il faut reconnaître que, si l'art n'a pas de comptes à rendre au marché, le design, lui, est 100% tributaire de l'industrie et de ses marchés. [...] certains designers, que j'appellerais intégristes, ont poussé la théorie jusqu'au fanatisme. Ils en étaient arrivés à penser qu'un produit, pour être valable, ne devait pas être attirant et ne devait pas présenter de signification apparente. C'était aussi absurde que de prétendre que le bon fonctionnement d'un produit n'a aucune importance pourvu qu'il ait les signes de sa destination.

[...] lorsque j'ai travaillé pour des entreprises françaises, j'ai été étonné de voir que leur management était très archaïque, on pourrait dire "monarchique". Le secteur du design se trouvait toujours en conflit avec le service technique qui revendiquait pour lui seul la création des objets. Par ailleurs, les

entreprises françaises sont encore gérées comme des “exploitations industrielles” (comme on dit des “exploitations agricoles”), non comme de “véritables entreprises”. Elles n’investissent ni dans leur image, ni dans la création de produits : on fabrique ce que les autres fabriquent, ni plus ni moins. On “fabrique”, on ne “produit” pas.

[...]Cet aspect du design qui concerne non pas seulement la création du produit mais aussi la communication en général, par le développement – à tous les niveaux, y compris aujourd’hui celui du mécénat – de l’image de marque, est capital. En dehors du domaine strictement technique et économique, cette fonction fait apparaître la responsabilité culturelle de l’entreprise. Je tique beaucoup quand j’entends parler de design japonais, américain, allemand, italien... Je parlerais plutôt, moi, du design de Sony, d’IBM, de Braun ou d’Olivetti. En France, ces dernières années, un effort de l’État en faveur du design a été réalisé mais qui, à mon avis, a trop insisté sur l’aspect mode au détriment de l’aspect “politique globale” sur des programmes à moyen et long termes.

Il ne faut pas s’étonner que dans ces conditions, en France toujours, la publicité marche bien. Si une entreprise ne façonne pas son image au travers d’une politique de design, ce sont les agences de publicité qui vont s’en charger. Mais cette image a une durée limitée – elle change quand on change d’agence – et elle n’est donc pas crédible.

Jean Widmer, design des signes, interview par Chloé Braunstein

Le gros défaut des graphistes est souvent de dire au client : “qu’est-ce que vous voulez ?”. C’est une question que j’entends même de la part de mes collaborateurs. Or la question n’est pas là. C’est nous qui savons, après un dialogue avec le client, ce qu’il faut conseiller. C’est à nous de déterminer et de proposer la direction à suivre en matière de communication et de promotion, il ne faut pas renverser les rôles.

Sylvain Dubuisson, design lumière, interview par Françoise Jollant

-Comment travailles-tu avec les industriels ?

-mon expérience n’est pas encore suffisante, mais j’ai trouvé qu’ils avaient des designers une image qui leur faisait, au départ, refuser de partager les discussions techniques. Et c’est une chose qui est tellement primordiale pour moi que j’ai toujours dû forcer beaucoup de portes pour arriver à ces discussions. Ils s’attendent généralement à ce que je fasse un dessin sur un coin de table et que je les laisse s’occuper de tout. Je dessine un réflecteur embouti et, une semaine après, ils me disent : finalement, on va le mouler. Je leur redessine un réflecteur correspondant à cette technique et ils sont surpris. Chaque fois que je fais un dessin je pose la question: comment cela va-t-il être fabriqué ? et j’ajuste mon dessin à la technique.

[...] Il y a en France, une assez grande activité tournant autour du mobilier, mais pas d’échange théorique. Chacun travaille dans son coin, bien que nous soyons tous dans le même panier. Ce qui, dans le passé, a eu un poids historique, a souvent été le fait de gens qui ont su se regrouper et mettre leur énergie en commun, échanger leurs expériences. La recherche d’un matériau nouveau, de nouvelles techniques, de nouvelles entreprises ou de nouveaux distributeurs, demande tant de travail qu’il faudrait pouvoir le partager. Sans arrière-pensée. La création, c’est tout sauf garder pour soi. Je crois à l’ouverture du design sur les autres disciplines comme le cinéma, la peinture, la musique. Sans mouvement d’idées globales par rapport à la création, on n’a aucune perspective d’avenir. Chacun est à l’écoute des autres, subit des influences. Si nous avions plus de contacts entre nous, on verrait peut-être plus clairement ce qui a de l’intérêt et ce qui n’en a pas, les voies dans lesquelles il vaut mieux ne pas s’acharner. Et la réflexion pourrait être beaucoup plus pointue, et les produits plus performants. Beaucoup de ce qu’on crée est à mettre à la poubelle. La poubelle de l’histoire. Il y a eu des époques où il n’y a pas eu autant de poubelles qu’aujourd’hui. Il y a une distance entre la profession de designer, telle qu’on la voit idéalement, et la réalité. On est confronté à des problèmes de survie quotidienne; Mais je persiste à dire que j’aimerais beaucoup être designer.

Le design comme dispositif communicationnel entre l'art et l'industrie.

Modernité, scène médiatique, normes techniques, morales et esthétiques, liberté artistique, folklorisation, uniformisation, rationalité, cohérence, arts appliqués, art pur.

Le but de ce travail de recherche est de construire théoriquement le design comme dispositif communicationnel, d'abord entre deux entités abstraites ou deux "sociétés anonymes" que sont l'art et l'industrie. Ainsi, la première partie a pour objet la définition et l'évolution du sens des mots "art", "industrie", "design". Une deuxième partie vise à définir un concept de design qui se distingue de l'actualisation constituée par le phénomène "*design industriel*" au cours du dix-neuvième et du vingtième siècle. La troisième partie cherche à mettre en lien ce phénomène avec l'émergence de la scène médiatique et de l'exposition universelle afin de produire la modernité comme religion de l'ère industrielle. Cet ouvrage théorique se propose aussi de mesurer en quoi l'art est altéré par le système industriel, et inversement comment les artistes parviennent à faire progresser une exigence esthétique dans ce système socio-économique.

Design as a communication device between art and industry

Modernism, universal exhibition, norms, behaviorism, artistic freedom, bauhaus, industrial evolution, social engineering, cultural efficiency, ethics of art, branding.

The aim of this research was to build in theory a concept of design as a communication device, first between two groups or moral persons : art and industry. The first part seeks for a definition of "art", "industry", "design" ; the emergence and evolution of these notions. A second part is aimed at building a concept of design that would distinguish itself from the usual definition of design understood only in its industrial extent, which is a phenomenon limited to the nineteenth and twentieth centuries. The third part is an attempt to link this phenomenon with that of the emergence of a mediatic worldwide scene and universal exhibition in order to produce modernism as a religion for the industrial era. This theoretical work also offers to measure how art is being modified by and through this industrial system, and on the other hand how some artists make the dream of a greater aesthetical attention progress in this system.