



HAL
open science

Le design : Théorie esthétique de l'histoire industrielle

Gary Laski

► **To cite this version:**

Gary Laski. Le design : Théorie esthétique de l'histoire industrielle. Philosophie. Université Paris-Est, 2011. Français. NNT : 2011PEST0059 . tel-00713124

HAL Id: tel-00713124

<https://theses.hal.science/tel-00713124>

Submitted on 29 Jun 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.

Gary Laski

Sous la direction de Chantal Delsol

Université Paris-Est, Marne-la-Vallée

LE DESIGN

Théorie esthétique de l'Histoire industrielle

Je tiens à remercier particulièrement ma directrice de thèse Chantal Delsol pour m'avoir soutenu et encouragé, ainsi que le professeur Eric Fiat pour m'avoir donné la confiance de m'engager dans ce travail. Je remercie également les professeurs Jean-François Mattéi et Caroline Talon-Hugon pour avoir accepté d'en être juges.

Je remercie mes parents, Brigitte et Maurice pour le soutien sans faille qu'ils m'ont apporté, et sans lequel je ne serai pas arrivé au bout, Haude-Marie, ainsi que le reste de ma famille et mes amis.

I seek no science where there is no shape.

Interpol, *Scale*.

Je dédie ce travail à la mémoire de mon grand-père,
Marcel Sasza Kuchman (1922-2010), Franc-Tireur Partisan,
En espérant qu'il en est fier.

Introduction.

Le Design comme temps et comme espace.

Qu'est-ce que le Design ? Presque toute chose : tout ce qui a été construit et fabriqué en série depuis deux siècles, ce qui forme les configurations spatiales que nous nommons environnements industriels : le territoire national, la ville, le foyer, la télévision, les jeux vidéo, Internet. Ces mondes, ces espaces de référence où la conscience réside et s'identifie, sont pensés le plus souvent comme dépendants des intérêts humains, comme issus d'une technique qui nous dépasse ; il n'en est rien : les intérêts humains sont une constante historique, et si les révolutions techniques sont des événements historiques majeurs, la technologie, discours sur la technique, n'est jamais que son argument de vente.

Le Design est l'art de l'information de l'espace, l'art qui a défini l'ère industrielle, dans laquelle nous vivons depuis deux siècles, l'art par lequel se réalise la liberté civique, l'épanouissement du citoyen, mais aussi la détermination sociale et technique qui contraint nos vies quotidiennes.

Le monde industriel, et les mondes virtuels qui en sont issus n'ont d'autre finalité que de libérer l'Homme des contraintes matérielles qui pèsent sur son existence, et ce sont les formes, la configuration que ces mondes adoptent, qui déterminent leur efficacité. L'Histoire industrielle est l'Histoire du Design, l'Histoire de l'évolution de la forme de la production industrielle, l'Histoire de son esthétique.

L'emploi courant du terme de « Design » est généralement ambigu. S'agit-il d'un style ? De ce qui sert à meubler en général, le discours que l'on porte sur les objets qui nous entourent ? Habituellement, c'est à cela qu'il se résume : au style technologique et au discours que l'on porte sur les objets utilitaires. La trivialité de ces objets, qui servent,

qui sont donc serviles n'en fait pas a priori un sujet de philosophie, mais un argument de vente. Or ce que nous entendons en français par Design, l'esthétique industrielle ou utilitaire, est effectivement un sujet que la philosophie doit aborder, puisque celle-ci décrit le rapport du sujet pensant à son monde, et que ce rapport ne saurait se comprendre sans le Design.

Le sophiste grec Protagoras (480-408 avant J.C.), prétendait que l'homme est la mesure de tous les biens¹. Si nous ne nous adonnons pas ici à autre chose qu'à une chrématistique, une évaluation de la valeur des biens pour l'homme, il est évident que le rapport souligné par le sophiste s'est renversé : ce sont ses biens qui définissent l'homme dans la société industrielle. Cependant le Design, entendu ici comme l'ensemble des biens à caractère utilitaire, s'il tient une place assurément importante dans la vie du consommateur, puisqu'il est le moyen par lequel il se détermine socialement, a une existence en propre, qu'il s'agit de définir.

Le Design est d'abord ubiqué, il est tout notre environnement matériel, tout ce qui nous entoure. Dans les pays dits « industrialisés », nous ne vivons plus au contact de la nature, et même les derniers agriculteurs travaillent avec des machines, qui soulignent le rapport de rationalisation et de mise à profit de l'espace naturel. Le Design est l'environnement industriel, et les seuls endroits sur terre qui n'en sont pas, sont les forêts, les réserves naturelles, les terres incultes, les pôles inaccessibles, la mer, l'espace : endroits déserts, où l'habitat n'est pas, d'une façon ou d'une autre, souhaitable. Les champs, les villes, les zones industrielles, l'espace virtuel de la télévision et des ordinateurs personnels, sont des environnements industriels, conçus par et pour l'homme : ce sont les horizons, les mondes que l'homme s'est créés grâce à la production industrielle, et dans lesquels il a vocation à se déterminer, à décider de ce qu'il est et de ce qu'il désire. Ce que nous appelons alors Design est la forme de ces environnements, ce par quoi ils se définissent ; mais avant tout, il nous faut comprendre un fait essentiel.

La forme que nous donnons à notre monde par le moyen de la production industrielle, ce qu'est le Design, est ce que nous décidons de ce que le monde est pour nous. Et cela

¹ *Les penseurs grecs avant Socrate*, par Jean Voilquin, Garnier, Paris, 1964, p. 203.

ne date pas simplement de l'institution de la « société de consommation », d'un ordre social fondé sur la démocratisation du crédit, l'omniprésence de la publicité et l'équipement des masses. Depuis que la production industrielle est apparue, qu'elle est devenue historiquement pertinente, en permettant aux citoyens américains puis français de gagner et de conserver leur citoyenneté en s'équipant de fusils et de canons, elle n'a cessé de donner forme au monde réel, de l'informer. Elle a produit la ville industrielle, accueillant une population croissante, ce qui fut un premier environnement industriel, un premier monde. Vint ensuite la télévision, premier espace virtuel, puis la démultiplication des espaces virtuels avec les jeux vidéo et l'internet. Nous définissons ces environnements comme mondes, car ils constituent les horizons de la conscience, le tout à partir de laquelle elle se définit.

Cette capacité de la production industrielle à produire des mondes pour la conscience individuelle, est une démiurgie, à la fois création de monde au sens courant, et travail pour le peuple au sens étymologique. Cette démiurgie est dépendante de la forme qui lui est imprimée, qui est son essence, sa véritable nature par-delà les vicissitudes : le Design. Dès lors, si l'Histoire du monde depuis 1789, date de l'indépendance américaine et de la prise de la Bastille, est l'Histoire de la production industrielle, l'Histoire industrielle, elle est directement l'Histoire de la forme que prend cette production : l'Histoire industrielle est l'Histoire du Design.

Les termes de « Design »

En France, nous employons le terme anglophone de « Design » pour signifier esthétique industrielle ou utilitaire. Design ne signifie rien d'autre que « dessein », par opposition à « drawing », le dessin, le fait de tirer des traits, « to draw ». « Design » implique donc de signifier, de désigner, et d'autre part de projeter. La distinction entre « Design » et « drawing », se situe en fait entre sens propre et figuré, de la même façon que l'homophonie française entre dessein et dessin, mais il est nécessaire de souligner que cette distinction recèle une unité de sens : il faut concevoir matériellement pour projeter et réciproquement. Les objets du Design sont des objets conçus par le dessin

et réalisés matériellement, par et pour l'humanité ; il y a là une dialectique de la projection : l'objet est conçu, puis produit et enfin diffusé ; il y a là aussi une dialectique historique : l'ensemble des objets conçus devient environnement, lieu de résidence de la conscience, monde, et l'évolution de ces mondes, leur malléabilité croissante et leur tangibilité décroissante, puisque nous passons de l'espace le plus grand au plus petit puis au plus abstrait, dessine l'Histoire industrielle. Ceci est la définition la plus large du terme de « Design », celui de dialectique ubiqué et historique de la démiurgie industrielle, au sens de production d'environnements pour la conscience subjective.

Ici nous utilisons le terme de « Design » dans deux sens, celui de projet de l'humanité de se libérer de la dureté matérielle de sa condition, et celui de style de consommation. En effet, le terme même de « Design » a connu son essor pour déterminer le style adopté pour la décoration d'intérieur et les objets qui y pourvoient. Nous utilisons donc ce sens courant du terme de Design pour déterminer le style, c'est-à-dire l'identité esthétique, non dans un sens historique mais dans le sens d'identité dans la consommation.

Enfin, le reste du temps, l'emploi de l'anglicisme « Design » est autant que possible synonyme de, et donc remplacé par les termes « esthétique industrielle » ou « esthétique utilitaire », qui signifient la forme de la production industrielle telle qu'elle se déploie et se renouvelle pour que la demande s'accroisse dans la même proportion que l'offre, ou en d'autres termes pour que la consommation équivaille la production. Esthétique utilitaire, esthétique industrielle et Design sont synonymes, bien que le premier terme en souligne le développement historique, le second l'importance morale, et le troisième la dialectique productive et la finalité libératrice.

Ce que nous appelons en outre art utilitaire, art industriel ou Design artistique selon la même typologie, est la composante artistique de l'esthétique utilitaire. L'art utilitaire regroupe deux notions, la pratique et les œuvres : la pratique de l'art utilitaire est la composition artistique de l'espace de façon à rendre le sujet heureux d'y vivre et à constituer une identité de ce sujet quant à son espace, une reconnaissance de celui-ci dans celui-là. Cette pratique s'applique pour le territoire national, pour la ville et pour

le domicile, mais pas pour des espaces tels que la mer, l'espace stratosphérique et le virtuel qui ne sont pas partageables physiquement ni tangibles. Les œuvres utilitaires sont les grandes étapes du progrès et du confort universel sous forme d'objets demeurés célèbres pour le réaliser. Bien qu'ils aient une fonction symbolique lorsqu'ils sont exposés dans les musées, ils n'existent que pour être utilisés, pour composer l'espace et témoignent d'un progrès qu'ils ont réalisé et qu'ils réalisent toujours. Car l'art utilitaire réalise la libération de l'humanité de son déterminisme matériel, dont le confort est l'aspect positif, par opposition à « l'Art » entendu au sens le plus courant, qui représente la liberté comme émancipation des passions humaines et de l'oppression politique et morale qui en découle.

L'art utilitaire, parce qu'il prétend à la pérennité à chacune de ses étapes, à chacun des styles qu'il déploie, s'oppose à l'esthétique utilitaire comme production éphémère d'identité remplaçable, en même temps qu'il en fait partie. En effet, l'esthétique utilitaire ne se renouvelle pas, elle ne fait que répéter et altérer les formes et les configurations de l'art utilitaire jusqu'à ce qu'elles s'usent et se dissolvent. L'art utilitaire s'oppose donc au mouvement historique de l'esthétique utilitaire tout en en faisant partie. Le processus dialectique qui se déploie dans cette opposition sans cesse renouvelée est particulièrement observé par Jean Baudrillard lorsque ce dernier analyse l'économie morale et monétaire de la consommation populaire comme fondée sur la consommation et sa dénonciation. Cette dialectique est pourtant bien connue par tous les consommateurs sous le terme de *récupération* : tout ce qui est original est copié et transformé jusqu'à ce qu'il ne le soit plus ; il devient « ringard » avant que l'on examine s'il a eu un réel rôle historique ; et dans ce cas, il est « réhabilité ».

La production industrielle

Il n'y a aucun doute que l'industrie, plus couramment nommée production industrielle, soit le fait crucial historique de notre époque, et que nous vivions encore dans un monde industriel, puisque tous les objets qui nous entourent et dont nos vies dépendent sont fabriqués ou diffusés industriellement, c'est-à-dire en série ; la

production en série exige la division et la simplification des tâches, la géométrie descriptive et une source énergétique constante ; la diffusion en série nécessite une organisation en relais ou en réseaux.

La production industrielle qui a déterminé l'Histoire des deux siècles qui nous ont précédés et du nôtre, peut être déterminée selon quatre qualités, ou quatre causes, selon le vocabulaire et la méthode d'Aristote : matérielle, formelle ou essentielle, efficiente et finale². Sa qualité matérielle est son *incrément* ; sa qualité essentielle ou formelle, celle qui la définit, est *esthétique* ; sa qualité efficiente est la *diffusion* ; sa finalité est la *démiurgie*.

L'*incrément* de la production industrielle, sa quantité ou sa masse, est relatif à sa croissance incessante en volume matériel et monétaire³, et en diversité. Ceci est une notion aisément concevable dans la mesure où la « croissance » tant chérie par les économistes, par laquelle se mesure le dynamisme d'une économie, a pour principe de transcrire la croissance du volume et de la diversité productive et de sa consommation. L'employé comme l'employeur identifie la hausse de leurs revenus à l'accroissement de l'activité économique. Nous appelons cette croissance *incrément*, puisque c'est avec les produits industriels que d'autres sont produits, de sorte que, si nous pouvons partir du principe que dans un système économique sain l'offre est toujours croissante, la production industrielle, comme force motrice de la civilisation homonyme, s'engendre elle-même. C'est une puissance productive sans limite, et sa masse ne s'évalue que quant à sa position dans le temps et à sa préservation dans l'*incrément*, puisque l'arrêt de celui-ci implique sa remise en cause ; ce que l'on appelle crise économique : la menace que la civilisation industrielle s'effondre.

L'essence ou la forme (autrement appelée quiddité) de la production industrielle est *esthétique*. Cette proposition, qui peut paraître originale, est le principe de notre étude. Pour Aristote, l'essence et la forme d'un objet sont la même chose⁴, car c'est la forme de l'objet qui le détermine en tant que tel. La forme des objets industriels est

² Aristote, *Métaphysique*, A, 3. Vrin, Paris, 1991, p. 12 ; également dans *Physique* 3,7.

³ Jusqu'à présent, ces deux formes de la croissance en volume sont liées, mais rien ne peut établir s'il en sera toujours ainsi.

⁴ Dans un autre sens, la cause, c'est la forme et le paradigme, c'est-à-dire la définition de la quiddité [...] » Aristote, *Métaphysique* Δ, 2, 1.

déterminée par leur usage, leur utilité, mais cette utilité n'existe que selon l'Idée que l'humanité se fait du monde industriel. Or cette Idée est esthétique au sens propre de « relatif à la beauté », et au sens étymologique de « sensible ». Le monde industriel est produit pour réaliser par l'esthétique industrielle l'affranchissement du déterminisme matériel ; les idéaux poétiques et politiques de la liberté et de l'égalité, même si ceux-ci peuvent s'altérer en domination et conformité, défendent des formes de diffusion du confort universel. La liberté et l'égalité étant trop diversement et malignement interprétés lorsque la population n'était pas le réceptacle de la consommation du volume industriel, comme idéaux du progrès, ils ont été remplacés par le système de la consommation industrielle, lequel a donné libre cours à la réalisation de ces idéaux par l'individu, sous forme de modernité personnelle et non plus de progrès collectif. D'autre part, l'Idée esthétique, la forme que l'on décide de donner au monde par la production et l'usage de l'esthétique industrielle, est « sensible » par étymologie, parce que la conformation du monde définit celui qui y réside, et qu'ainsi l'humanité se détermine elle-même dans ses configurations spatiales.

La qualité ou cause effective de la production industrielle est la *diffusion*. Ce principe est évident pour la plus grande partie de la population ; en effet, les modèles qui marquent l'Histoire sont ceux qui ont eu le plus large public, on compte ainsi le nombre d'éléments de mobilier de la même façon que les livres ou les disques ; un génie artistique n'existe qu'en tant qu'il est reconnu, et tant qu'il ne l'est pas, il n'est « génial » ou « grand » qu'en puissance ; de même l'oubli qui sanctionne l'absence de pertinence historique d'une œuvre et de son auteur n'est rien d'autre que l'absence de diffusion.

Ce principe évident n'est pourtant pas accepté par Platon⁵, qui prenant acte de la dissolution des modèles par leur reproduction mercantile – ce qui se passe dans la *récupération* – pose que seul le modèle existe véritablement comme idée, et que sa reproduction, notamment sous l'aspect de la représentation artistique n'a pas de réalité propre et ne sert qu'à flatter le public⁶ en l'écartant de la beauté idéale des objets,

⁵ *La République*, 595-602 ; Traduction Pierre Pachet, Gallimard, Paris, 1993, pp. 491-505.

⁶ « Et pourtant, sans aucun doute, il pratiquera l'imitation, alors qu'il ne sait pas, à propos de chaque chose, à quoi elle doit sa mauvaise ou sa bonne qualité. Mais, selon toute apparence, c'est ce qui paraît être beau à la masse de ceux qui ne connaissent rien de ce qu'il imitera [...] le spécialiste de l'imitation ne

inhérente à leur fonction⁷. Cependant Platon se présente ainsi comme un ardent défenseur de l'artisanat contre l'art de la représentation, et étranger au progrès matériel et à l'industrie qui en est la cause, il l'est aussi de l'art utilitaire.

De fait, tant pour l'esthétique de la représentation de l'émancipation que pour celle de la réalisation de l'affranchissement du déterminisme matériel, c'est la diffusion, c'est-à-dire la répétition d'un modèle qui en fait la validité, puisqu'il n'y a d'autre vérité qu'historique. Les œuvres les plus admirées sont les plus souvent reproduites. Une œuvre de représentation ou une œuvre utilitaire implique à l'ère industrielle qu'elle soit universellement diffusée ou reproductible, même si, à l'instar d'Hannah Arendt, nous ne pouvons que réprover l'altération qu'une pareille diffusion peut impliquer.

La seule exception se trouve dans l'art dit « contemporain » qui réfute explicitement cette reproductibilité efficiente, et recherche l'unicité de l'œuvre d'art, soit par l'emploi des matériaux, la mortalité du support (land art ou body art), ou la transformation de l'exposition de « l'œuvre » en évènement (l'urinoir de Duchamp ou les happenings et les performances en général). Il s'agit pour l'essentiel, dans un art où la valeur est fixée par l'argent, de procéder à un mercantilisme où la relative rareté justifie l'engouement, de la même façon que l'édition limitée de produits industriels fait naître des vocations de collectionneurs. L'éducation à la collection, qui se fait très jeune, avec les vignettes par exemple, a pour finalité d'habituer l'individu à payer les marchandises selon l'offre et la demande, et non selon leur valeur d'usage ; leçon qui est aussi utile que le principe qu'elle enseigne est insensé. L'art dit « contemporain », qui n'est que la poursuite des arts traditionnels de la représentation, justifie ainsi ses exubérances : le plasticien ou le vidéaste qui se croient être autre chose que sculpteur ou cinéaste, parce que leurs œuvres ne prétendent pas à la reproduction. Le public ne s'y trompe pas, qui plébiscite les œuvres composites de la chanson, du cinéma et de la bande-dessinée, accessibles à tous et explicites dans leurs effets, n'ayant pas besoin de justifier d'une

connaît rien qui vaille aux choses qu'il imite, mais que l'imitation est un jeu puéril, pas une chose sérieuse [...] » Ibid. p. 505.

⁷« Eh bien, celui qui s'entend à dire comment doivent être les rênes et le mors, est-ce le peintre ? N'est-ce pas plutôt celui qui les a fabriqués, à savoir le forgeron, ou le sellier, mais celui-là seul qui sait en faire usage, à savoir le spécialiste du cheval ? [...] pour chaque chose il y a trois arts : celui qui saura en faire usage, celui qui saura le fabriquer, celui qui saura l'imiter [...] Or l'excellence, la beauté, et la rectitude de chaque objet, de chaque être vivant, de chaque action, à quoi se rapportent-elles, sinon à l'usage pour lequel chacun est fabriqué, ou est né naturellement ? » Ibid. p. 503.

démarche pour exprimer un sentiment. Il n'y a pas de vérité qui ne soit historique et pas de vérité historique qui ne soit diffusée, qui pèse par son nombre dans l'Histoire. Cela est valable pour la technique comme pour l'esthétique.

La quatrième qualité ou cause de la production industrielle est sa finalité, la *démiurgie*. La diffusion de la production industrielle comme esthétique, afin de susciter l'adhésion populaire, comme résultat de l'idéologie politique, ou l'achat des particuliers comme définition d'eux-mêmes, finit par informer l'espace et, parce qu'il en fait la demeure et l'horizon de la conscience, il le produit comme monde. Les mondes industriels que sont la ville, la télévision, les jeux vidéo et l'internet, sont des types d'environnements industriels où la sensibilité et l'interaction de la conscience pensante est justifiée par des règles particulières. Ainsi l'espace national et la ville requièrent le plébiscite des citoyens, la télévision et internet diffusent l'idée de modernité en définissant l'actualité, avec cependant une capacité d'interaction du sujet différente. De même, les jeux vidéo sont fondés sur une narration qui se réalise sous forme d'action.

La capacité démiurgique de la production industrielle se manifeste sous la forme d'une identité de la subjectivité à l'espace où elle réside. Le raffinement de l'espace où se manifeste cette identité, de cet espace subjectif à partir de l'infrastructure territoriale jusqu'au moniteur, s'exerce de façon à mettre en valeur la singularité de cette subjectivité en l'isolant, en sapant l'identité, laquelle est fondée sur la concorde et la convivialité, sur la reconnaissance mutuelle. Ainsi on peut mourir pour l'intégrité de l'espace national en sachant que ce sacrifice sera reconnu historiquement, tandis que les bouleversements urbains n'occasionneront que des manifestations. L'identité domestique n'est pas exempte de claustration, et dans le monde virtuel l'identité est entièrement artificielle et vide, sans effet, puisqu'il est possible d'en changer à merci.

La capacité de la production industrielle à produire des mondes, témoigne de la double acception du terme « démiurgique », relatif à la production d'un monde caractérisant le dieu créateur du gnosticisme, et étymologiquement « travail pour le peuple ». La finalité démiurgique permet de concevoir la portée esthétique de la production industrielle, ensemble d'objets utilitaires ayant à produire les conditions de vie humaines, à imiter le dieu biblique et sa création. L'aspect esthétique de cette

démiurgie est alors crucial, car il s'agit sans cesse de justifier à ceux dont elle régit l'espace la validité morale du travail qui y est effectué. Car la diffusion universelle de l'équipement dans laquelle consiste la production industrielle, doit arguer de la validité morale de cet équipement, des besoins techniques : il s'agit de bâtir un monde où les besoins que l'on désire vendre prennent place.

C'est pourquoi la production industrielle est marquée par un primat de l'esthétique sur le technique. Les deux seuls moments où la technique a bouleversé la démiurgie industrielle, furent le moment de sa fondation, la révolution industrielle, et la révolution informatique. Le reste du temps, la technologie n'est qu'un discours sur la technique, un argument de vente traditionnel pour justifier l'efficace utilitaire de nouveaux articles, qui n'existeraient pas sans forme esthétique, parce que c'est à celle-ci, au mode de vie tel qu'elle le présente, que le citoyen et le consommateur s'identifient.

La méthode hégélienne

Pour différencier et déterminer les moments de l'ère industrielle telle qu'elle s'est déroulée jusqu'à nos jours, nous avons utilisé la méthode employée par Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Celle-ci est principalement fondée sur la dialectique du syllogisme, la succession des catégories du particulier, de l'universel et du singulier. Cette méthode est la seule qui se soucie de transcrire philosophiquement l'évolution historique, qu'elle conçoit comme celle du sujet pensant, libre parce qu'il se connaît, parce qu'il est conscient de lui-même. La catégorie du particulier est la première prise de conscience des éléments intérieurs et extérieurs qui alimentent la conscience libre, mais celle-ci est encore incapable de faire autre chose que les différencier. L'universel est le principe par lequel ces éléments sont conçus comme un tout, niés dans leur particularité ; il y a donc une opposition entre le particulier et l'universel, entre l'objet précis et l'objet idéal, par exemple entre cette chaise-là et la notion de chaise en général. Le singulier dépasse cette opposition et proclame l'unicité active de l'objet, à la fois particulier, porteur de l'universel, et détenteur de son propre rôle, qui ne se

limite pas aux catégories antérieures. Par exemple un trône royal ou la chaise rouge et bleue de Gerrit Rietveld (1917-1918), ne sont pas n'importe quelle chaise, ils ne servent pas non plus simplement qu'à s'y asseoir, ils sont irremplaçables et reconnus pour leur singularité.

Lorsque le syllogisme s'applique à la conscience, il est réflexif. Son autodétermination particulière est dite « en soi » ; objective – parce que telle est la forme de l'universel rapporté à soi – elle est « pour soi » ; et subjective, elle est « en soi pour soi »⁸

La Phénoménologie de l'Esprit⁹ de Hegel est entièrement composée de ces mouvements dialectiques, qui correspondent à des moments historiques de la conscience universelle de l'humanité. Pourtant la dynamique la plus explicite est celle que l'on retrouve dans l'Esthétique, entre symbolisme, classicisme et romantisme. Le symbolisme est l'esthétique de la haute-antiquité, qui ne reconnaît pas la liberté humaine dans la représentation, mais est obligée de recourir aux mélanges, aux juxtapositions contradictoires des symboles et des énigmes, à la démesure pour exprimer le mystère de la liberté humaine. Le classicisme, esthétique de l'antiquité tardive, reconnaît la conscience libre comme principe universel, se manifeste en tant que beauté, Idéal ; c'est la représentation du corps humain maître de lui-même dans la sculpture anthropologique. Enfin le romantisme, esthétique de l'ère chrétienne, représente la liberté du sujet pensant qui se reconnaît dans la narration du surpassement personnel des tribulations terrestres. La peinture comme image lui suffit car il ne recherche pas à aduler ou à admirer le matériau pérenne qu'est la pierre, mais à prendre exemple dans l'exécution graphique de l'artiste libre lui aussi de représenter la narration à son gré.¹⁰

Ici, nous nous sommes exercés à penser une autre esthétique, industrielle et utilitaire, à partir d'une autre forme de liberté, non pas de la représentation de l'émancipation des passions et de la sujétion, mais de la réalisation de l'affranchissement du déterminisme matériel. Une conception historique de cette esthétique ne peut faire

⁸ Bernard Bourgeois, *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 26-27.

⁹ *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction Bernard Bourgeois, Vrin, Paris, 2006.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, LGF, Paris, 1997, pp. 129-145.

l'économie des concepts hégéliens, bien qu'ils n'aient pas une valeur strictement identique à celle de l'ère préindustrielle.

La conscience du sujet, pour Hegel, est libre parce qu'elle se connaît, parce qu'elle sait à partir de quels objets elle se pense¹¹. Ce qu'elle sait, elle le fait : il n'y a pas de distinction pour Hegel entre connaissance et technique. Pour lui, l'humanité évolue à partir des consciences subjectives et de la reconnaissance des unes par les autres, qui est le progrès de la conscience morale humaine ou l'éthicité¹², principe moral inhérent à la cohérence des nations, à partir duquel elles se différencient. Le Concept est le contenu de cette conscience tel qu'il se connaît, la capacité de l'humain à se concevoir dans le mouvement de l'humanité et à comprendre les étapes qui l'ont précédé pour comprendre de quoi la civilisation est faite et qui il est. Cependant la manifestation de la conscience subjective libre bouleverse l'Histoire et la produit : c'est ce que Hegel appelle l'Idée. La Raison historique, le cours dialectique de l'Histoire, est le véhicule et l'inertie de l'Idée, la prise de conscience progressive par l'humanité de sa liberté révélée dans l'Idée. L'Idée est synchronique et subjective, elle est la formulation la plus élevée de la liberté humaine à un moment donné, et elle n'est pas le fait de tous les humains, bien que ceux qui pèsent sur le cours de l'Histoire la portent ou s'y opposent. La Raison au contraire est diachronique et objective, elle est le mouvement de l'humanité entière selon l'Idée¹³.

Lorsque nous nous référons à ces notions telles qu'elles ont été conçues par Hegel, nous conservons les majuscules : ainsi pour l'Idée esthétique qui est la manifestation de l'Idée hégélienne sous forme de conscience démiurgique se réalisant dans l'esthétique utilitaire à l'ère industrielle. De même la Raison est rendue aussi comme « raison historique », sans majuscule. Il n'est que peu question ici du Concept hégélien, mais nous employons concept pour déterminer un principe clairement défini dans son rapport à la conscience libre, mais sans rapport à l'Histoire, contrairement à l'idée, détermination historique de la liberté, et à la raison historique, mouvement de la conscience libre dans l'Histoire qui, si elle ne peut être conçue que par le sujet, peut

¹¹ Bernard Bourgeois, *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses, 2000, p.18.

¹² Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, Paris, 1970, p.474. *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Plon, 1970, p.140.

¹³ *La Raison dans l'Histoire*, op.cit. p. 48-55.

s'appliquer à tous les hommes. L'Idéal du Progrès prend une majuscule, parce qu'il est une détermination de l'Idée esthétique mais aussi un idéal, mais l'idée de révolution ou de modernité, explicitement nommées, n'ont pas besoin que l'on rappelle qu'elles sont des déterminations de l'Idée, et donc n'en portent pas, par souci d'allègement de la graphie.

Ici, en plus de vocabulaire hégélien, nous avons donc adopté la plupart de ses concepts, et lorsque nous en dévions, nous le signalons. En outre, certains autres termes employés dans notre étude nécessitent d'être éclaircis. « Notion » s'applique à tous les termes philosophiques en tant que terme ; « principe » est une notion prétendant à l'universalité, à être appliquée à tous les cas possible, sauf exception ou altération historique.

Nous entendons par société une société civile déterminée par ses rapports économiques et sa hiérarchie. Les expressions « société du spectacle » de Guy Debord ou « société de consommation » de Jean Baudrillard, renvoient à des systèmes économiques à vocation hiérarchique. La « Consommation » est le système économique qui repose d'une part sur la consommation par la population des produits qu'elle fabrique, et d'autre part sur la consommation de ces produits comme constitutive de l'identité personnelle du consommateur, appelée identité moderne. Le « spectacle » n'est autre chose que l'autorité de la consommation par la représentation graphique, et par extension, tout ce qui dans l'espace virtuel, dans le graphisme informatique, renvoie aux quatre aspects de cette autorité : information, fiction, divertissement non interactif, et publicité. En outre, nous appelons population les membres, sujets ou citoyens d'un Etat, hors du gouvernement, tandis que l'Etat est la population telle qu'elle se détermine par son gouvernement, l'administration et les institutions qui permettent son fonctionnement.

La nation est la population déterminant son unité et ses propres limites, mais ces déterminations qui sont le fondement culturel de l'identité collective, sont intellectuelles. La république est un Etat tel qu'il se prévaut de l'adhésion de la population entière par un principe de représentation ; si aujourd'hui il paraît évident que la république s'oppose à la monarchie, que la représentation républicaine se réalise

par élection et non par voie dynastique, ce n'était pas le cas lorsque le terme était employé par Jean Bodin (1530-1596)¹⁴. La coïncidence entre gouvernement unique, identité commune et territoire est appelée Etat-Nation.

Nous appelons culture un ensemble de déterminations institutionnelles et coutumières, et civilisation un ensemble de déterminations techniques. Il est souvent difficile de distinguer l'une de l'autre puisque les institutions et les coutumes sont toujours relatives à un niveau technique déterminé. C'est pourquoi culture renvoie à la particularité des pratiques, et civilisation à leur universalité. La civilisation comme niveau technique peut engendrer une foule de pratiques culturelles, et donc influencer des cultures, mais le contraire n'est pas envisageable, hormis en cas d'invasion.

Enfin il est dans notre étude régulièrement question d'identité ; la définition de ce terme a rarement été aussi épineuse que ces dernières années, c'est pourquoi aucune précaution ne serait de trop. L'identité est en principe la définition d'une chose par une autre : ceci est cela, deux plus deux font quatre. Cependant ici, ce terme est employé dans un sens plus courant : il s'agit de l'adéquation du sujet pensant à l'espace tangible dans lequel il réside. L'expression la plus significative de l'identité est la citoyenneté, ou identité politique, adéquation entre le sujet et le territoire national, qui se manifeste dans l'information de cet espace par l'Etat. Cependant il existe une identité pour chaque espace tangible, une identité pour la ville où le citoyen réside, comme centre d'un espace plus vaste, une identité pour le domicile. L'adhésion formelle à certaines coutumes ou à une conception du monde à part de l'espace tangible, lorsque l'on regarde la télévision ou lorsque la conscience se déplace dans l'espace virtuel, n'est que culturelle. Il existe cependant des cas limites d'identité sans territoire, comme les identités ashkénaze, sépharade ou tzigane, mais non seulement leurs adhérents sont le plus souvent citoyens d'un Etat, mais cette identité réfère à un territoire désormais perdu, mais historiquement vivace.

Nous développons ici l'idée selon laquelle l'identité du sujet quant à l'espace n'est pas seulement définie en droit, mais qu'elle n'existe pas sans l'information de cet espace comme contribution et comme preuve de l'adéquation du sujet à un environnement

¹⁴ Jean Bodin, *Les Six Livres de la République*, abrégé de 1583 par Gérard Mairet, LGF, Paris, 1993.

déterminé. Des trois sortes d'information de l'espace qui sont la mise à profit, l'encombrement et la composition, seule la dernière, fondée sur la pratique de l'art utilitaire, peut préserver le rapport d'identité entre subjectivité libre et espace, puisque l'espace considéré comme matière vouée à être dilapidée dans la production et la consommation n'a rien d'humain, et consiste dans une réification du sujet, soit en tant que bras ou instrument de production, soit en tant que ventre ou instrument de consommation. La composition de l'espace implique une réelle adéquation du sujet pensant avec son espace, car elle implique que l'espace ait la valeur que le sujet se donne, et soit donc digne des mêmes soins. L'importance fondamentale de conserver l'équilibre naturel tant dans l'espace national que mondial témoigne de cet impératif : l'industrie, après avoir usé et l'avoir emporté sur la nature, a maintenant pour finalité de la préserver.

Le caractère épineux de l'identité vient de ce que si elle peut être partagée, elle ne se définit que par ses limites et la reconnaissance d'une altérité ; c'est l'interaction du sujet et de son espace qui produit l'identité, de sorte que l'espace qui nous est dévolu l'emporte toujours sur un autre sur lequel nous n'aurions pas l'autorité d'agir. L'invitation de Voltaire à cultiver son jardin atteint ici sa plus longue portée : l'identité est avant tout une responsabilité.

Notre étude compte trois parties : dans la première nous examinons la proposition que nous avons faite selon laquelle l'Histoire industrielle est celle de la production industrielle, et plus précisément celle de sa forme, le Design, ou esthétique industrielle. Dans la seconde nous examinons la validité artistique de cette esthétique et ses implications, soulignant qu'elle constitue un second continent de l'art. Dans la troisième nous reprenons l'Histoire industrielle comme Histoire du Design. Le plan de l'ouvrage se présente donc ainsi : théorie esthétique de l'Histoire industrielle, beauté utile et enfin, Histoire philosophique du Design.

Première partie : Théorie esthétique de l'Histoire industrielle

I. Le renversement de l'Histoire industrielle

1. L'Idée esthétique et le renversement historique.

Selon Hegel, il y a une raison historique, et cette raison n'a rien d'un jugement *a posteriori* selon lequel il serait possible de penser un sens à l'Histoire ou un simple fil conducteur. Ce ne sont pas les événements qui donnent lieu au raisonnement par lesquels on peut les penser, mais la capacité de l'homme à se penser qui produit les événements qui constitue l'Histoire, ou du moins les principaux événements qui décident de son cours. En effet, la Raison n'est pas de l'Histoire seulement la « substance », mais elle en est aussi la « puissance infinie, la matière infinie de toute vie matérielle et spirituelle, - et aussi la forme infinie, la réalisation de son propre contenu. » Ces mots signifient concrètement que, parce que la pensée humaine est dialectique, elle produit une Histoire dialectique, et que la raison historique est son véhicule partout présent. Car la raison, qui ne distingue pas son sujet qui est l'homme, de son objet qui est le monde, est porteuse de la conscience qu'il a de lui-même et de ses capacités, de sa liberté. Cette conscience, qui est pour le sujet pensant son Concept, ce par quoi il se perçoit et se comprend, et en soi-même l'Esprit, transforme le monde en tant qu'Idée. « L'Idée est le vrai, l'éternel, la puissance absolue. Elle se manifeste

dans le monde et rien ne s'y manifeste qui ne soit elle. [...] »¹⁵ La raison historique est par principe, telle que la décrit Hegel, la manifestation de l'Idée, les chemins qu'emprunte la liberté consciente d'elle-même, modelant les événements et leur écriture.

L'Idée est donc la conscience la plus élevée que l'humanité se fait de sa liberté, incluant sa science et son savoir-faire dans la production des événements et leur compréhension, car pour Hegel, il n'y a pas de distinction scientifique entre la conscience humaine de sa liberté et la libération elle-même. Bien que changeante, cette vérité et cette effectivité historique, qui produit la marche du changement, est portée dans l'Histoire par les grands personnages qui l'incarnent et qui, par intérêt et ambition, la réalisent en la pensant comme moyen, tandis qu'ils sont historiquement les moyens de cette Idée qui est à elle-même sa propre fin¹⁶.

L'Idée est cette conscience que l'humanité a d'elle-même, et la raison historique qui est la marche des événements, est son véhicule et son résultat. Pour reprendre une distinction linguistique, l'Idée est la conscience libre synchronique, relative au présent perpétuel de la conscience, l'Histoire telle qu'elle se fait ; tandis que la raison historique est cette conscience libre diachronique, eu égard à ses étapes antérieures, au mouvement dialectique qui anime l'Histoire comme série de contradictions incessamment dépassées. La particularité de l'ère industrielle est que le cours de l'Histoire, ou la raison matérielle, bien que véhicule de l'idée, est cependant son négatif, là où elle se dissout, et que l'Idée s'oppose à la raison à l'intérieur de la raison, comme négativité nécessaire lui permettant de se perpétuer.

Hegel a travaillé à comprendre l'Histoire ainsi, comme le résultat d'une évolution dialectique, par oppositions internes et résorptions successives, de la pensée humaine. Cependant son étude eut pour objet l'Histoire préindustrielle, où l'homme ne fabrique pas son environnement mais vit au sein de la nature, où il développe la

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'Histoire, Introduction à la philosophie de l'Histoire*, Plon, Paris, 1965. Pp. 47-48.

¹⁶ « Le premier principe de l'Idée est l'Idée elle-même, dans son abstraction ; l'autre est le principe constitué par les passions humaines. Les deux ensemble forment la trame et le fil de l'Histoire universelle. L'Idée en tant que telle est la Réalité ; les passions sont le bras avec lequel elle gouverne. Ce sont là deux points extrêmes ; ce qui les relie, c'est la liberté concrète, éthique. » *Idem*, p.106.

capacité à se libérer avec et de ses semblables par la technique, mais certes pas encore contre la technique. La preuve sensible la plus élevée de la conscience qu'il ait de sa liberté n'est encore que représentation : c'est ce que nous appelons communément l'Art.

L'ère industrielle a changé radicalement la perception et l'intelligence que l'homme peut avoir de sa liberté, parce qu'avec elle, il a acquis le pouvoir de produire lui-même son environnement, de faire preuve de démiurgie, et concevant bien qu'inadéquatement ses limites, dut faire preuve d'une responsabilité nouvelle envers ses semblables, puis envers la nature qui garantit son bien-être.

L'Idée à l'ère industrielle n'apparaît pas principalement comme conscience intellectuelle que l'homme peut se faire de ses capacités et des moyens qu'il se donne d'être heureux ; elle apparaît en tant que modèles de production de cet environnement dans lequel il peut s'épanouir, comme forme démiurgique, la démiurgie de la raison historique à l'ère industrielle étant entendue à la fois étymologiquement comme travail pour le peuple, et au sens courant, venu du démiurge gnostique, de producteur de monde. L'ère industrielle a produit la ville moderne comme monde, ensemble de perceptions sensibles, horizon sous lequel il peut comprendre, agir et se mouvoir. Mais le spectacle, au sens de représentation continue, a par la suite été produit comme monde sensible, d'abord sous la forme passive de la télévision, ensuite comme succession de mondes possibles ou peut agir la conscience, soit sous la forme de jeux, soit sous la forme du réseau de sites que constitue internet, chacun d'entre eux offrant une expérience différente¹⁷.

L'Idée, conscience la plus élevée que l'homme peut se faire de sa liberté, ne se manifeste plus alors dans les seuls événements, dont l'entrelacs apparaît aujourd'hui avec une plus grande clarté, grâce à des moyens de communication plus performants ; cette Idée se manifeste dans la relation que l'homme entretient avec son monde tel qu'il le produit collectivement. Cela entraîne une autre compréhension de sa liberté,

¹⁷« Si le spectacle, pris sous l'aspect restreint des « moyens de communication de masse », qui sont sa manifestation superficielle la plus écrasante, peut paraître envahir la société comme une simple instrumentation, celle-ci n'est en fait rien de neutre, mais l'instrumentation même qui convient à son auto-mouvement total. » Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967 ; Gallimard, Paris, 1993. P.26.

non pas simplement contre l'inertie des traditions, mais contre les effets que ses propres efforts productifs pourraient avoir à son encontre.

L'Idée aux temps industriels est esthétique, car se sachant produire son monde, elle doit le concevoir de manière à le ressentir *a posteriori*, ce qui est le sens étymologique de l'esthétique, ce qui est relatif à ce qui peut être ressenti. Mais ce ressentir n'est pas qu'une notion formelle, dépendante du goût de chacun. L'esthétique qui caractérise l'environnement industriel puis virtuel est commandée par sa fonction d'environnement, c'est elle qui lui permet d'être viable et utilisable. Ce qui est utile, parce qu'il ôte la peine est digne et moral et ainsi possède sa beauté propre, et de même ce qui est beau, parce qu'il est agréable à utiliser, est utile. De fait, nous traitons ici de l'esthétique utilitaire dont la morale, la notion de bien, l'idéal esthétique est l'utilité. Ce qui explique que la conformation esthétique de l'environnement industriel est fondamentale pour comprendre les deux derniers siècles de notre Histoire, est que l'humanité se détermine par la production de son environnement, qu'il soit zone industrielle ou parc, taudis ou architecture d'intérieur, et que notre rapport le plus élevé, moral et spirituel, à cet environnement, et donc à nous-même, est esthétique.

L'Idée esthétique agit ainsi comme pensée démiurgique qui durant l'industrialisation, transforme l'espace par la conception d'ouvrages, de bâtiments et d'objets, de façon à ce que la subjectivité s'y épanouisse, puis à terme, durant l'ère informatique, conçoit des mondes directement sensibles à chacune de ses actions, et qui, par l'attrait que sa malléabilité lui confère, puisse contenir les subjectivités trop nombreuses pour l'espace réel. Ces deux principes de transformation du monde, qui distinguent deux moments de l'ère industrielle, sont ici appelés raison plastique et raison sensitive. Le mouvement qui consiste à préserver la nature et à en étendre l'importance au sein de l'environnement industrialisé, l'environnementalisme, n'existe qu'au sein de ce monde industrialisé, pour combattre les inconséquences de la toute-puissance que la civilisation industrielle a fini par acquérir sur la biosphère, comme régulation.

L'Idée esthétique implique deux notions. La première est que l'Idée qui pensait et agissait dans et sur l'humanité préindustrielle, n'avait d'autre but que de concevoir

la subjectivité comme naturellement libre d'agir, de créer et de pourvoir à son bonheur. Libre donc quant à elle-même et à ses semblables, libre de ses passions et de la domination que l'on exerçait à son encontre. Nous caractérisons ici cette Idée et la raison historique qui en était le véhicule, de spirituels, et lui opposons à l'ère industrielle une Idée esthétique et une raison matérielle. Cela signifie que la définition de la liberté entre l'ère préindustrielle et l'ère industrielle opère un renversement historique.

La liberté en elle-même, qui consistait à se libérer des passions humaines et de la sujétion quant à l'autorité arbitraire, qui se manifestait dans l'art de la représentation, la liberté comme salut de la conscience, ou comme émancipation, acceptation du sujet comme libre par nature, s'est réalisée, au moins en idéal, dans la citoyenneté, rendue possible par l'Etat-Nation, comme la considération que chaque citoyen compte au même titre que les autres, et que collectivement unis par une même conception de leur territoire, de leurs capacités de penser et d'agir, cet ensemble de citoyen est à même de prendre en main son destin, et conséquemment, refuse d'attendre la fin des temps ou un envoyé céleste, pour que le bonheur et la justice adviennent.

Cependant cette réalisation de l'Idée et de son véhicule, la raison spirituelle, n'a pas libéré l'homme, qui perçoit alors la liberté dans les termes de la morale utilitariste. En effet, connaissant par l'éducation renouvelée de génération en génération la liberté du citoyen, ce qui correspond aux moyens intellectuels et juridiques du bonheur individuel, l'individu doit désormais pourvoir à ce bonheur, en recherchant les moyens matériels adéquats. C'est pour la pensée une nouvelle étape à l'accomplissement du bonheur : la réalisation de la liberté subjective non pas comme fin, mais comme moyen ; c'est l'affranchissement quant à son déterminisme matériel en général, et en particulier la négation de la pénibilité due au monde matériel et à l'existence corporelle, et l'acquisition du confort esthétique et technique. Or l'affranchissement quant au déterminisme matériel, la liberté *pour-soi*, acquisition des moyens matériels du bonheur subjectif, se réalise à son propre encontre, car il produit dans le monde technique qui a pour finalité de le libérer, un déterminisme technique sans cesse croissant.

C'est ce que ne perçoit pas John Stuart Mill, qui définit cette liberté pour soi comme commandée par le principe d'utilité, car lorsqu'il définit la liberté comme maximisation des moyens matériels pour parvenir au bonheur¹⁸, il quantifie la liberté et par-là, la contraint à être indéfiniment rattrapée par son déterminisme, puisque ce ne sont pas des nombres, mais des Etats mentaux par principe uniques, qui caractérisent le bonheur. La liberté pour soi est par principe une fuite en avant qui, en produisant les moyens matériels de la liberté, engendrent son déterminisme matériel comme une contradiction dont elle ne peut jamais s'arracher tout à fait. Nous aborderons plus avant les conséquences du matérialisme utilitariste sur l'Histoire. Il est seulement important de saisir ici que la maximisation des moyens matériels en vue de parvenir au bonheur, la liberté pour soi, devient alors une fin en soi qui se substitue à la recherche du bonheur. Le moyen se substitue alors à la fin initiale.

Cette quantification de la liberté comme maximisation des moyens matériels du bonheur de façon à parvenir à son bonheur, engendre trois formes d'aliénation au cours de la période industrielle : l'aliénation productive, où le temps du sujet est quantifié pour être contraint au travail, d'abord pour assurer sa subsistance, puis pour se déterminer au sein d'un corps social rendu uniforme par l'égalisation des conditions et l'abolition des privilèges ; l'aliénation consummatoire, qui est un partitionnement du temps de loisir spécifiquement voué à définir une identité pour l'individu, afin qu'il n'ait d'autre repère que mercantile ; enfin l'aliénation spectaculaire, qui est abolition de l'espace réel et claustration de la subjectivité dans un espace virtuel où se réalise, par la raison sensitive, la liberté comme abolition des contraintes matérielles. Une majorité de la population passe de nos jours plus de la moitié de son temps devant un écran, et donc vit dans le monde virtuel. Certains y meurent, pour des raisons

¹⁸ Le principe d'utilité, qui est la doctrine centrale de l'ouvrage de J.S.Mill, *L'utilitarisme*, est dit aussi le principe du *summum bonum*, ou du plus grand bonheur. Il se résume ainsi par : *the greatest happiness of the greatest number*, parvenir au plus grand bonheur du plus grand nombre. Il aurait été formulé pour la première fois non par Jeremy Bentham, mais par Hutcheson en 1753 (*Inquiries into our Ideas of Beauty and Virtue*) puis par Beccaria dans son ouvrage *Dei delitti e delle pene*, 1764. *L'utilitarisme*, Flammarion, Paris, 1988, p. 41 et la note N°6. Nous concevons ici le principe d'utilité comme le principe moral de l'ère industrielle, essentiel pour définir la liberté comme affranchissement. L'argumentaire de la lutte des classes, l'accaparement des richesses par la bourgeoisie, cette iniquité qui la conduit à sa perte, ne peut être comprise qu'en tant qu'offense à la loi morale que constitue la répartition des fruits du travail par le principe d'utilité. Karl Marx et Friederich Engels, *Manifeste du Parti Communiste*, 1848, trad. Aubier, 1972, Flammarion, Paris, 1998.

pécuniaires ou ludiques pour avoir oublié de dormir ou de s'alimenter¹⁹, et certains mêmes s'y font enterrer virtuellement²⁰.

La seconde notion propre à l'Idée Esthétique est son déploiement dans l'espace. La Raison historique hégélienne, préindustrielle, en somme spirituelle impliquait l'Idée comme contenu spirituel, ce qui signifie que les hommes désirant se libérer du pouvoir monarchique et de la morale religieuse, agissaient pour être libres, reconnus comme subjectivités autonomes par nature. Ce sens de l'Histoire agissait pour la reconnaissance de la condition humaine comme libre et s'est aboli dans le Progrès. De même, la production industrielle incrémentielle, qui n'a d'autre fin qu'elle-même, comme démiurgie industrielle, n'a pas plus conscience d'elle-même. Cependant cette expansion sans fin de la production ne peut se faire sans les modèles esthétiques qui permettent d'assurer sa diffusion en la déterminant et en définissant son renouvellement. L'Idée esthétique définit ainsi les besoins d'ordonnement du monde, qu'ils soient du domaine des objets ou des idées, car elle est la faculté de l'humanité de concevoir l'environnement matériel qui lui correspond et les idées qui permettent d'y parvenir collectivement, contre les deux effets de la production incrémentielle aveugle que sont la mise à profit de l'espace, ou arraisonnement selon Martin Heidegger²¹, et l'encombrement.

¹⁹ <http://www.clubic.com/actualite-79889-chine-decede-jours-jeux-consecutifs.html>

²⁰ http://www.lepost.fr/article/2010/04/21/2041970_en-chine-on-enterre-les-morts-par-internet-maintenant.html

²¹ Nous donnons ici pour équivalent au terme d'arraisonnement tel que traduit depuis Heidegger par celui de mise à profit. Le terme d'Heidegger, *gestell*, renvoie à l'interpellation, *stellen*. Et a priori, arraisonner un vaisseau signifie le convoquer à soi. Arraisonnement insiste sur le caractère raisonné et souligne ainsi le nuance mécanique de la mise à profit industrielle, qui est rendue dans la traduction par le terme pro-voqué, et qui y signifie être appelé pour être soumis et utilisé. L'auteur, qui nous signifie le piège de la technique dans lequel il a été lui-même provoqué, ce qui est une tentative absconse de se dédouaner de son engagement national-socialiste, tient à réhabiliter la langue qu'il a lui-même contribué à compromettre. Il établit une distinction entre le « dévoilement » que permettaient les arts qui révélaient les merveilles celées dans la nature, et d'autre part le traitement univoque de l'industrie qui attribue à la matière des qualités pour mieux les lui arracher. « Mise à profit » résume cet arrachement matériel et spatial sans recourir à l'invocation du phénomène qui détruit le noumène, et les notions aussi poétiques que tendancieuses qu'elle recèle. « Mise à profit » est ici entendu au titre de rationalisation de la matière et de l'espace en vue d'accroître les moyens de production. Cet arrachement à la nature n'exclut pas la conservation de la nature dans des réserves, la production d'une nature artificielle telle que les squares, les jardins, ou la mise en coupe réglée des espaces agricoles, mais définit la rationalisation de la biosphère en espace fonctionnel à vocation industrielle. L'encombrement est l'espace tel que définit hors de cette rationalisation, comme des magasins ou des logis si pleins qu'ils perdent leur confort et leur utilité subséquente, ou plus fréquemment, comme les décharges ouvertes. Martin Heidegger, *La question de la technique*, dans *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p.27 et

Ainsi, la beauté qui caractérise l’Idée esthétique, la beauté utilitaire, *réalise* la liberté conçue comme affranchissement, consacrant le monde industriel produit par et pour l’homme en lui donnant forme, au contraire de la beauté de l’art qui *représente* les passions et la liberté de l’homme, laquelle est tenue pour sacrée parce qu’elle existe pour elle-même comme émancipation sensible, dont la *catharsis* aristotélicienne est l’effet psychologique le mieux connu²². Et dans la mesure où chaque objet de l’environnement industriel dans lequel il réside a été conçu à l’intention d’un usager potentiel, et que l’ensemble de la production industrielle nourrit le projet de libérer l’homme, la conformation esthétique du monde industriel et des éléments qui le composent correspondent au terme anglais de *Design*, comme dessein de chaque individu et de l’humanité de pourvoir à son bonheur par l’affranchissement de son déterminisme matériel, ou plus prosaïquement, de travailler et de jouir de l’existence dans le confort.

sq. Sur l’engagement de Heidegger et son usage de la langue allemande : Jean-Pierre Faye, *Introduction aux langages totalitaires*, Hermann, Paris, 2003 ; LGF, Paris, 2009.

²² Aristote, *Poétique*, 1449b28 ; *Politiques*, Flammarion, Paris, 1993, p.543 (VIII, 7, 1342 a).

2. L'utilitarisme, morale industrielle

La liberté est le moyen du bonheur, et elle se conçoit à l'ère industrielle comme affranchissement quant au déterminisme matériel et à la pénibilité de l'existence. Une fois citoyen, l'individu est tenu pour autonome parce qu'il s'avère capable, par la médiation de l'Etat, de prendre en main son destin collectif, et ainsi de définir par lui-même son bien. Parce qu'il a pour fin cet affranchissement qui se réalise dans le confort, le citoyen ne reconnaît comme principe moral que l'acquisition pour la société entière du plus de bien possible, de façon à ce qu'il puisse s'affranchir, c'est pourquoi l'utilitarisme, la doctrine du bien le plus grand, ou de la maximisation des moyens du bonheur, est la morale de l'ère industrielle, et le principe auquel les hommes adhèrent aussi bien individuellement que collectivement.

L'utilitarisme reconnaît traditionnellement deux formes éthiques, l'utilitarisme déontologique, qui réinterprète la morale religieuse du salut en fixant des limites strictes à la maximisation des moyens du bonheur, particulièrement la dignité du sujet, s'affirmant comme une morale de la sécurité ; et d'autre part le conséquentialisme, qui observe les conséquences et qui repousse les limites déontologiques, ne se fixant comme fin que le plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Ce dernier s'affirme comme une morale de la décision inédite, visant un bien ou un moindre mal encore inconnu, et qui dans l'Histoire vise essentiellement l'accroissement du bien commun ou autrement dit de la prospérité.

Cette opposition qui caractérise les tenants de l'utilitarisme comme doctrine, se retrouve dans l'opposition qui définit l'action politique chez Max Weber, entre éthique de conviction et éthique de responsabilité. Tandis que pour John Stuart Mill prévaut la morale conséquentialiste, qui est selon lui le propre des décideurs²³, pour Max Weber

²³ « Comme le juge a des lois pour se guider, de même le législateur a des règles et des maximes de politique, mais ce serait une erreur manifeste de supposer que le législateur est lié par ces maximes comme le juge est lié par les lois, et qu'il n'a qu'à arguer de ces maximes pour le cas particulier, comme le juge argue des lois. [...] Pour le juge, la règle, une fois positivement reconnue, est définitive. Mais pour le législateur, ou tout autre praticien, qui se dirige par des règles plutôt que par les raisons de ces règles, comme les tacticiens allemands de l'ancienne école qui furent battus par Napoléon, ou comme le

prévaut la déontologie, ou le principe de responsabilité²⁴. Il ne s'agit pas ici de trancher dans un débat qui dure depuis deux siècles et où chaque auteur s'est efforcé de déceler la complémentarité des deux éthiques opposées, mais plutôt de penser que l'usage de l'utilitarisme comme catégorie sociologique chez Weber, morale pratique et pérenne, témoigne de son importance dans le façonnement de la pensée des hommes à l'ère industrielle. Pour preuve, la valeur sociale de l'individu est une valeur-travail qui, une fois intégrée l'éthique du capitalisme²⁵, s'estime à sa capacité à réussir financièrement, c'est-à-dire à maximiser sa capacité à jouir de la vie : c'est ainsi que l'utilitarisme s'impose à toute une société, lorsque chacun s'y conforme personnellement comme à une morale de l'avidité. Lorsqu'il échoue, le sujet utilitariste est entièrement responsable²⁶.

Car le problème crucial de l'utilitarisme est qu'il n'est pas une casuistique qui s'impose pour un seul sujet, mais la morale d'une civilisation entière, qui a conquis chaque recoin de la planète : la civilisation industrielle. L'indéniable rétivité des sociétés civiles particulières ne peut le dissimuler. L'orientation de la morale vers le profit qui permet le confort, et donc l'affranchissement des pénibilités matérielles, est

médecin qui aimerait mieux voir ses malades mourir selon les règles que guérir contrairement à ces règles, et à bon droit regardé comme un véritable pédant et comme l'esclave de ses formules. » John Stuart Mill, *Ethique et Rationalité* in Catherine Audard, *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme, tome II, l'utilitarisme victorien (1838-1903)*, PUF, Paris, 1999.

²⁴ « J'ai l'impression que, neuf fois sur dix, je me trouverai en présence d'autres pleines de vent qui n'ont pas réellement conscience des responsabilités qu'ils assument, mais qui se grisent au contraire de sensations romantiques. [...] Par contre, je me sens bouleversé très profondément par l'attitude d'un homme mûr – qu'il soit jeune ou vieux – qui se sent réellement et de toute son âme responsable des conséquences de ses actes et qui, pratiquant l'éthique de responsabilité, en vient à un certain moment à déclarer : « Je ne puis faire autrement, je m'arrête là ! ». Chacun de nous, si son âme n'est pas encore entièrement morte, peut se trouver un jour dans une situation pareille. On le voit maintenant : l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité ne sont pas contradictoires, mais elles se complètent l'une l'autre et constituent ensemble l'homme authentique, c'est-à-dire un homme qui peut prétendre à la « vocation politique ». Max Weber, *Le Savant et le Politique*, trad. Julien Freund, Plon, Paris, 1959, p.199.

²⁵ Nous renvoyons à l'édifiant sermon de Benjamin Franklin cité par Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1905 ; Plon, Paris, 1964, 1994, p.46

²⁶ « Ici, aux Etats-Unis, il n'y a pas de différence entre l'homme et le destin économique. Tout homme n'est que ce que représente son patrimoine, ses revenus, sa situation, ses perspectives. [...] Chacun vaut ce qu'il gagne, chacun gagne ce qu'il vaut. Il apprendra ce qu'il est à travers les vicissitudes de son existence économique. Il ne se connaît pas autrement. [...] Ils reconnaissent que leur destin, aussi triste soit-il, ne leur est pas extérieur. [Lorsqu'il échoue :] *I am a failure* dit l'Américain – *and that is that*. Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, *La dialectique de la raison*, 1944, 1969, Gallimard, Paris, 1974, p. 220

le moteur moral du travail individuel. Selon Max Weber, l'éthique protestante, qui de la réussite matérielle fait une preuve nécessaire et non pas suffisante de l'élection personnelle, a engendré l'esprit du capitalisme, c'est-à-dire l'extension du prêt à une population plus nombreuse, par l'assurance du travail du créancier, qui veut et doit réussir, c'est-à-dire pour qui la réussite matérielle est le souverain bien²⁷. C'est ce conditionnement social que mettent en perspective Horkheimer et Adorno, le comparant à l'enseignement marxiste qui souligne le conditionnement dont est victime le travailleur contemporain, utilitariste pragmatique, qui pense à la réussite matérielle plutôt qu'à ce qui le fait la vouloir²⁸.

Cependant ce n'est pas seulement du point de vue subjectif que la morale utilitariste est prépondérante à l'ère industrielle. Si l'utilitarisme engage toutes les forces morales du sujet vers la réussite matérielle, qui est la réalisation de la maximisation des moyens de son bien-être et l'assurance de l'affranchissement de son déterminisme matériel, son action est similaire sur la société entière. Il ne s'agit plus alors d'un utilitarisme idéaliste tel que l'on peut le concevoir dans les termes de Horkheimer et Adorno, mais d'un utilitarisme productiviste, lequel va à l'encontre de son principe même.

En effet, le principe d'utilité réclame le plus grand bien pour le plus grand nombre, quantifiant le souverain Bien, qui était jusqu'ici une qualité, c'est-à-dire un état mental. Or ici ce n'est pas le bonheur qui est quantifié, car il ne se mesure pas à la richesse, mais le moyen d'y parvenir, c'est-à-dire le confort comme affranchissement du déterminisme matériel, comme accessibilité au bonheur. Or, bien qu'en théorie le confort, sécurité et prospérité, permette l'accession au bonheur, en pratique la

²⁷ « Gaspiller son temps est donc le premier, en principe le plus grave, de tous les péchés. Notre vie ne dure qu'un moment, infiniment bref et précieux, qui devra confirmer [*festmachen*] notre propre élection. [...] On ne soutient pas encore, comme Franklin, que le temps c'est de l'argent, mais au spirituel pareille sentence est pour ainsi dire tenue pour vraie. Le temps est précieux, infiniment, car chaque heure perdue est soustraite au travail qui concourt à la gloire divine. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op.cit.* p. 189.

²⁸ Si la critique matérialiste de la société objecta un jour à l'idéalisme que la conscience ne déterminait pas l'être, mais que l'être déterminait la conscience, que la vérité concernant la société ne se trouvait pas dans les conceptions idéalistes qu'elle avait d'elle-même, mais dans son économie, les contemporains ont rejeté un tel idéalisme. Ils s'évaluent eux-mêmes s'après leur valeur marchande et apprennent ce qu'ils sont à partir de ce qui leur arrive dans l'économie capitaliste. *La dialectique de la raison*, *op.cit.* p.220.

maximisation des moyens permettant d'atteindre le bien, en d'autres termes la mise sur le marché à des prix de plus en plus abordables d'objets voués au confort, engendre une surenchère de confort qui se traduit en terme d'obligation sociale plus qu'en réelle incitation. S'il ne s'agit pas nécessairement d'entrer en compétition avec ses voisins, en suivant l'expression américaine « *keep it up with the Jones* », il est nécessaire d'avoir accès à certains outils techniques et à un certain confort pour exister socialement, tels que la voiture, internet ou le téléphone portable²⁹.

Concrètement, la production et l'acquisition des moyens du bonheur deviennent plus importantes que le bonheur lui-même, conçu comme un corollaire du confort. Mais l'individu qui cherche les moyens qui lui permettent de vivre au rythme de la modernité, passe son existence à travailler pour ces moyens, à les acheter, et perd aussi son temps à les utiliser par curiosité, fractionnant son temps de loisir. Ce qui fait de l'utilitarisme la cause morale de l'aliénation productive, parce que l'individu doit travailler afin d'acquérir les objets lui permettant de suivre le rythme de la modernité ; mais aussi de l'aliénation consummatrice, puisque ces objets le détournent des véritables questionnements qu'exige le bonheur par un divertissement sans fin ; ainsi que de l'aliénation spectaculaire et de ses addictions immatérielles. L'utilitarisme est ainsi lié à la santé de la production industrielle, garante de la stabilité économique ; ce n'est pas le plus grand bonheur pour le plus grand nombre qu'il assure, mais une continuelle surenchère d'objets. Il apparaît dès lors de moins en moins moral, lorsque la désillusion grandit ; outre la révolution prônée par le Communisme, qui prend parti pour les perdants de la division nationale et internationale du travail, pour les prolétaires, la surenchère productive et consumériste que promeut la morale utilitariste, qui a permis l'extension de la civilisation industrielle à la planète entière, met à terme en péril cette même civilisation, en épuisant ses ressources et en anéantissant l'équilibre de son environnement naturel initial. Si l'utilitarisme, par son versant déontologique permet de conserver en principe la dignité de l'individu et l'éthique nécessaire aux rapports intersubjectifs mercantiles, c'est au service de cette

²⁹ Une critique burlesque du *standing* et de son étroitesse d'esprit se retrouve par exemple dans l'ouvrage *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques*, de Philip K. Dick, écrit en 1968, où un voisin, qui possède un véritable cheval à nourrir pour preuve de son humanité, fait preuve de condescendance envers le personnage principal, lorsque ce dernier lui confesse que son mouton est électrique.

éthique mercantile qu'il profane les ressources et l'intimité humaine en les bradant couche après couche, pour le plus grand nombre et pour personne. L'utilitarisme n'est dès lors plus déontologique ou conséquentialiste, il est productiviste.

3. Le renversement et le découpage historiques.

Nous avons jusqu'ici pris pour thèse le renversement de l'Histoire à partir de l'ère industrielle, l'avènement d'une forme de liberté nouvelle à partir des idées de citoyenneté et de nation, qui ont réalisé, au moins théoriquement, l'émancipation de l'individu quant à lui-même et à son destin collectif, réalisant par contrat les promesses de salut autrefois émises par le monothéisme. En effet, à partir de l'ère industrielle, dont les guerres révolutionnaires et napoléoniennes, par la production sérielle des fusils et des canons, marquèrent l'avènement, de 1789 à 1815, l'Histoire de l'humanité entre dans un nouveau moment. Une fois l'individu reconnu comme citoyen, maître de son destin individuel et collectif, il ne s'agit plus de rechercher la liberté en elle-même, l'émancipation, dont l'éducation, la vigilance et les institutions politiques sont les garanties, mais la liberté pour soi, celle qui permet de conserver les moyens matériels de sa liberté : cette liberté, qui inclut l'autonomie financière, le confort et la prospérité, est ici appelée affranchissement quant au déterminisme matériel, ou liberté pour-soi. Cet affranchissement ne peut se préciser dans la surenchère induite par la consommation, mais il se réalise finalement dans la claustration permise par les mondes virtuels, internet en particulier, qui ravissent le citoyen à la réalité, car l'espace réel est effroyable, l'individu le subit, et seule la masse peut le réinvestir, comme le démontrent les manifestations ou maintenant, les pique-niques géants.

L'Histoire telle qu'elle s'écrit est en Grèce un art, un genre littéraire, Clio en est la muse. Pour les Romains, l'Histoire prend une plus grande importance encore, puisque le récit mythique s'y confond avec le récit historique. Le temps historique commence en -753, à la fondation de la ville, titre de l'ouvrage de Tite-Live³⁰, qui retrace l'Histoire romaine dans son entier et avec exactitude, année par année. La civilisation romaine a connu une évolution parallèle à la culture grecque.³¹ Le mythe

³⁰ *Ad Urbe Condita*. Tite-Live, Livres I à V, Flammarion, Paris, 1995.

³¹ « Nous avons essayé de montrer que, dans le temps, Rome ne succéda pas à la Grèce, mais que sa civilisation se développa parallèlement à l'hellénisme. Rome était fondée depuis deux siècles et demie quand Athènes secoua le joug des Pisistratides. Le premier temple de Jupiter Capitolin, celui des

qui la relie à Enée et à la civilisation troyenne, et qui ne sert qu'à les ancrer dans l'aire culturelle hellénique, est plus vraisemblablement le récit du parcours des Etrusques, peuple voisin et dont l'influence sur les Romains fut considérable, intégré comme légende fondatrice.³² Nous sommes à ce titre les héritiers des Romains, et l'exactitude du temps nous est plus importante que le repère temporel lui-même, qui est la convention occidentale due à l'Eglise catholique.

Le monothéisme, au contraire, même s'il décompte les années depuis la création du monde dans la Genèse, a attaché un rôle moindre aux computs, qui se sont cependant affinés sous son égide. Ainsi, si la naissance de Jésus de Nazareth tient même pour le calendrier moderne de point central, de même que pour les musulmans l'Hégire, c'est parce que la date fondamentale du temps terrestre est celle que lui a imprimé l'action divine, par création, incarnation ou révélation. L'idée de comput appartient au temps terrestre, qui n'est au mieux qu'annonciateur de la fin des temps, le troisième moment du découpage monothéiste.

Dans l'Histoire moderne, les deux modèles demeurent Hegel et Marx, le second s'appuyant sur la conception du premier pour produire, selon une dialectique matérialiste, une Histoire renversée, celle de la lutte des classes, de la domination finale de l'esclave sur le maître, renversement de la domination initiale décrite par Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit*³³. Il s'agit ici de discerner leurs positions quant à l'Histoire réelle et d'éviter l'écueil eschatologique.

Tarquins, est antérieur d'un demi-siècle au Parthénon. » Nicolas Grimal, *La civilisation romaine*, 1960, 1981, Flammarion, Paris, p. 429.

³² [...] les Etrusques ne sont pas indigènes en Italie, et les documents grecs, égyptiens, hittites permettent de discerner qu'il s'agissait d'un peuple qui, au XIII^{ème} siècle avant J.C., occupait une partie de la Troade dans le nord-ouest de l'Anatolie. Dans le cadre des grands troubles qui affectent le monde égéen à partir de la fin de ce siècle, ils quittèrent ce pays pour participer aux mouvements de conquête et de tentatives de colonisation que de nombreux peuples égéens, suivant les voies maritimes tracées depuis des siècles par les commerçants minoens puis mycéniens, entamèrent alors. C'est ainsi que les Egyptiens les virent arriver parmi les « peuples de la Mer et du Nord » et ils les nomment *Turša*, ce qui est exactement le radical du nom grec du même peuple, *Tursenoi*, et l'origine du nom latin (*Tusci*, de **Tursci* : Grandet, 1990 ; Sargent, 1994 b). » Bernard Sargent, *Les Indo-Européens, Histoire, langues, mythes*. Payot & Rivages, Paris, 1995, p. 149.

³³ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, 1807, Gallimard, Paris, 1993, Traduction Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, pp. 195-199.

La fin de l'Histoire, événement que l'on ne peut que théoriser, ne peut jamais être que partisane. La méthode hégélienne, la plus rigoureuse sur la description du changement comme nouveauté et constance, celle que nous adoptons ici après Marx, s'efforce de l'éviter ; la philosophie de l'Histoire permet de comprendre les récits mythiques et les prophéties, mais comme science, il est nécessaire de lui fixer le présent comme limite, quelles que soient les méthodes qu'elle emploie, et les thèses qu'elle développe. Marx en s'affirmant comme idéologue, sait qu'il sort de son rôle de philosophe, lorsqu'il déclare dans les Thèses sur Feuerbach : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter diversement le monde, il s'agit maintenant de le transformer. »

Hegel ne peut y échapper de par l'ampleur de son système et propose une eschatologie ouverte, rappelant que la fin de l'Histoire ne peut être comprise que de manière subjective, et que chaque subjectivité considère sa propre finalité comme un retour à soi³⁴. Chaque nation ne peut mieux comprendre la finalité de son mouvement vers le bien que par égard à son propre rôle³⁵. Et en comprenant leurs rôles, dans le mouvement historique, les identités personnelles et collectives se font ainsi une idée de leur éternité³⁶ par leur participation au processus historique. Au contraire, pour Karl Marx, la fin de l'Histoire conserve sa finalité eschatologique : il y a une fin des temps à faire advenir ; en ce sens-là, elle est comparable à la venue du Messie dans le Judaïsme³⁷³⁸. Marx, même s'il tait l'origine de son eschatologie, ne trompe pas sur sa

³⁴ La fin de l'Histoire n'est pour Hegel que réconciliation temporaire de la pensée humaine comme sujet, quant au monde qui est son objet : « Car seule la pensée est ce qui est en soi illimité, et toute la réalité est déterminée en elle. Ainsi disparaît la scission et la pensée se satisfait en elle-même. C'est ici que réside la fin ultime du monde. [...] Le concept de l'Esprit est retour à soi, sa transformation en son propre objet ; ainsi le progrès n'est pas une progression indéterminée à l'infini, mais il existe un but : la retour à soi. Il existe ainsi un certain mouvement circulaire : l'Esprit se cherche lui-même. » G.W.F. Hegel, *La raison dans l'Histoire*, Op.cit. p.212.

³⁵ « Dans l'Histoire, un peuple ne peut dominer qu'une seule fois, parce que dans le processus de l'Esprit un peuple ne peut se charger que d'une seule mission. » *Idem*. P.212.

³⁶ « Ici, [l'Esprit particulier qui glorifie la vérité] se trouve dans la vérité et se rapporte à l'Absolu : il demeure donc auprès de soi. Ici, disparaît également l'opposition qu'éprouve l'esprit limité qui ne voit dans son être que sa seule limitation et la surmonte par la pensée. Et la mort naturelle perd, elle aussi, son pouvoir. »

³⁷ « Alors, pourquoi ne pas saisir l'initiative et hâter la délivrance ? Cela pourrait sauver des vies juives en péril ; en fait, rien d'autre ne pourrait les sauver. Les juifs ont besoin du Messie plus que jamais. Puisqu'il est si proche, pourquoi l'attendre passivement ? Pourquoi ne pas se précipiter à sa rencontre ? » Elie Wiesel, *Le Voyant de Lublin ou la mélancolie hassidique*, in *Contre la mélancolie*, Seuil, Paris, 1981.

vocation partisane. Au contraire, l'eschatologie postmoderne part, selon Philippe Muray, du postulat d'une fin des temps déjà advenue, tenant la fête pour perspective sans horizon.³⁹ Le fait est que nous sommes à un moment crucial de l'Histoire humaine, l'avènement de l'ère informatique, et n'y être pas entré par un effondrement de la civilisation antérieure, produit une impression de latence, une tension entre la conservation de ce qui s'effondre et l'élan vers un avenir impossible à maîtriser, qui se manifeste sous la forme d'un « « éternel présent » de la posthistoire »⁴⁰, ou plus précisément d'une « modernité tardive » comme la détermine Chantal Delsol, dans son *Eloge de la singularité*, où elle adopte une approche scientifique de l'Histoire contemporaine, au sens de rigueur philosophique⁴¹.

Il s'agit donc ici de reprendre, à l'instar de Marx, la méthode hégélienne, en tenant compte du caractère idéologique de la théorie marxienne, et de ce qu'elle apporte d'autre part comme argument en faveur d'un renversement historique coïncidant avec la révolution industrielle. En poursuivant cette méthode qui implique un mouvement dialectique de l'Histoire, nous reconnaissons le caractère moteur de la liberté comme conscience de soi de l'humanité dans son parcours temporel qu'est

³⁸ « Lorsque dans la lutte contre la bourgeoisie le prolétariat s'unit nécessairement en une classe, qu'il s'érige en classe dirigeante, il abolit par la violence les anciens rapports de production, il abolit du même coup les conditions d'existence de l'opposition de classes, des classes en général et par suite de sa propre domination de classe. » *Manifeste du Parti Communiste*, Op.cit. p.101.

³⁹ « Mais qui parle de désespérer ? et de quoi ? *La fin du monde est reportée à une date antérieure* : [... ce titre] résume avec une grande exactitude l'optimisme incontestable qui baigne tous nos dialogues. Pourquoi s'inquiéter ? La fin du monde est derrière nous, mais c'est un secret que les entrepreneurs en fin de monde, qui sont aussi les négateurs de celle-ci, se gardent bien d'ébruiter [...] » Philippe Muray, *Festivus Festivus*, 2005, Flammarion, Paris, 2008, pp 12-13. Cet ouvrage est éclairant sur la fin de l'Histoire autoproclamée, phénomène encore inédit, et sur ses conséquences sociales. Cela explique aussi l'engouement, positif et négatif qu'a pu susciter l'ouvrage de Fukuyama, *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

⁴⁰ Ibidem, p.12. Sur les effets psychologiques de cet éternel présent, et des autres formes de temps, nous renvoyons à François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, le Seuil, Paris, 2002.

⁴¹ « Cette culture peut être dite de *modernité tardive*, comme il y a eu une *antiquité tardive*. [...] Le vocable de postmodernité s'est doté d'une connotation idéologique ; il indique le refus du vieux monde et considère comme déjà acquises et déjà ratifiées les transformations en cours. L'idée de modernité tardive traduit seulement ce qui vient à la fin d'un cycle, sans préjuger les rebondissements ni les renaissances possibles. [...] Car le temps tardif n'exprime pas, ou pas seulement, une détérioration, un abandon ou une lassitude : il raconte le remplacement d'une culture par une autre. Le temps tardif ne se résume pas à une fatigue, au sens de la vieillesse : le temps tardif est un temps subverti ». Chantal Delsol, *Eloge de la singularité*, La Table Ronde, Paris, 2000, 2007, pp. 17-18.

l'Histoire. Sur ce point, Hegel et Marx ne diffèrent que dans leur définition de la liberté, différence qui est entendue ici comme renversement d'une liberté en-soi à une liberté pour-soi.

Hegel distingue quatre périodes historiques : le monde oriental, le monde grec, le monde romain et le Christianisme, et finalement le monde germanique⁴². Ces moments correspondent à divers stades de prise de conscience d'elle-même de la pensée humaine en tant que liberté. Renversant la dialectique hégélienne, Marx discerne trois périodes : les temps préindustriels dont la féodalité est l'aboutissement, les temps industriels qui voient l'écrasement des travailleurs par la bourgeoisie, et l'avenir entrevu par les Communistes, où les notions de classe sociale et d'Etat auront disparu, schéma qui pour nier le politique, relève plus du Christianisme que du Judaïsme⁴³, lequel conserve la croyance dans la pérennité d'Israël⁴⁴.

Hegel en saisissant que la liberté subjective était le moteur de l'Histoire, a donné un premier fondement à son interprétation. Karl Marx, lorsqu'il pense l'Histoire comme lutte des classes, reprend à son compte ce principe, mais au lieu d'un développement spirituel de l'humanité, il y perçoit l'annonce d'un dénouement matériel dont dépend toute émancipation personnelle éventuelle. Il s'agit ici de prendre en compte les deux interprétations en admettant que la révolution industrielle constitue un renversement de l'Histoire humaine, où la liberté en soi, l'émancipation du citoyen, ne peut se réaliser que sous une forme de liberté pour soi,

⁴² « La partition de l'Histoire universelle », *La raison dans l'Histoire*, op.cit. pp.279-296,

⁴³ Il faut comparer ici les propos communiste et chrétien : « Une fois que les différences de classes auront disparu au cours du développement et que toute la production sera concentrée entre les mains des individus associés, les pouvoirs publics perdront leur caractère politique. Le pouvoir politique au sens propre est le pouvoir organisé d'une classe pour l'oppression d'une autre. » *Manifeste du Parti Communiste*, *Op.cit.* p.101. Et d'autre part l'inanité finale du politique, avec la fin des temps dans le Christianisme ; d'abord à cause de l'apocalypse qui précède la résurrection et le jugement dernier, dans le livre éponyme de Jean de Pathmos, puis parce que pour Saint-Augustin, il n'y a pas d'identité, pas de peuple sans justice, et donc pas de peuple pour Dieu, hormis le jour de la résurrection finale : [...] le prophète [Isaïe] dit en parlant des justes : « Toute chair viendra », parce que le peuple élu se formera de toute nation ; [...] comme les bons sont désignés par l'expression de « chair » et les méchants par celle de « membres » ou de « cadavres », il est évident que c'est après la résurrection de la chair [...] que le jugement viendra qui doit opérer entre les justes et les injustes la séparation finale. » Saint-Augustin, *La Cité de Dieu*, Seuil, Paris, 1994, t.2, p. 199.

⁴⁴ « Les Temps messianiques auront lieu lorsque les Juifs recouvreront leur indépendance et retourneront tous en terre d'Israël ». Maïmonide, *Hilkhot Melakhim u-milhamot*, Chapitre XII.

l'affranchissement du déterminisme matériel, dont la pensée de Marx et d'Engels prend acte.

Cela signifie-t-il que la liberté comme émancipation n'a plus de sens durant l'ère industrielle, ou que la lutte des classes n'a pas été le moteur de l'évolution historique jusqu'à la période industrielle ?

En premier lieu, l'émancipation est acceptation de la condition de citoyen par l'Etat. Cette position, certes formelle, implique au moins l'égalité en droit des citoyens⁴⁵. Une fois l'égalité acceptée comme respectant la condition humaine, apparaît l'inégalité matérielle, qui empêche la liberté d'une partie des citoyens, qui réclament l'affranchissement de ces conditions matérielles qui les oppressent : c'est l'Histoire du mouvement ouvrier et de la création des syndicats au cours du XIX^{ème} siècle. Cela ne signifie pas que l'émancipation s'accomplisse partout dans le monde dès qu'elle a été proclamée par un peuple, mais depuis la décolonisation, rares sont les peuples qui prétendent officiellement avoir droit sur un autre, ou qui opèrent des distinctions sociale fondée sur l'hérédité et reposant sur des privilèges écrits. Ces peuples sont par ailleurs considérés socialement par les autres comme iniques ou retardataires. Même une fois l'égalité des droits reconnue, cela n'empêche pas l'iniquité d'advenir, ou que les dictatures demeurent, ni que les gouvernements oppressent leurs administrés. Néanmoins, chaque habitant de ce monde peut se réclamer de cette égalité formelle pour se soulever ou pour s'exiler, dès qu'il en a l'occasion ; or la plupart des peuples, avant l'ère industrielle, n'en avait même pas l'Idée.

D'autre part, l'émancipation qui se caractérise par la conservation de l'égalité réelle des droits, réclame une implication des citoyens à la vie politique, et donc une intelligence de cette vie politique, qui est le but premier de l'éducation. Que celle-ci serve à accroître l'efficiencce productive de la population, la décourage de tomber dans la délinquance, ce sont des avantages procurés en vue d'un affranchissement nécessaire, qui contraint les populations des Etats du monde, lesquels observent une concurrence mutuelle. Mais sans liberté politique, sans la capacité de jouir de soi, de sa

⁴⁵ « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune. » *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, Article I.

pensée, de sa parole, le citoyen n'a aucune garantie que l'Etat ne le spolie arbitrairement. C'est pourquoi elle demeure le fondement nécessaire de toute liberté future, et c'est à partir d'elle que les ouvriers européens ont pu pratiquer la grève, et acquérir cette pratique comme un droit.

L'étendue des libertés est relative à ce que les différentes cultures entendent par ce terme, et il s'agit bien d'un équilibre et non d'un idéal, car la liberté politique idéale, définie définitivement n'existe pas. La constance de l'éducation, pour que les citoyens définissent une liberté viable paraît ici, selon la célèbre sentence de Danton, la première nécessité du peuple après le pain : c'est-à-dire la conscience de ses droits et de ses devoirs envers la communauté de ses pairs. L'émancipation doit se renouveler pour chaque génération, c'est pourquoi, quand les républiques ont souhaité s'assurer un fondement solide, elles ont rendu l'école obligatoire.

Admettre que l'avènement de l'ère industrielle, au XVIII^{ème} siècle en Angleterre, puis dans le reste du monde occidental au XIX^{ème} siècle, constitue un renversement historique, n'est-ce pas nier l'existence de la lutte des classes ? Il est nécessaire de rappeler que ce que l'on appelle lutte des classes est certes un principe concret, qui souligne les dysfonctionnements démocratiques, l'absence de méritocratie, le clientélisme et le népotisme, en opposant ceux dont le déterminisme empêche l'ascension sociale, et ceux dont le déterminisme leur assure dès la naissance une position confortable.

Déterminer que l'Histoire soit mue par la lutte des classes revient cependant à considérer que la liberté n'ait jamais été conçue autrement qu'en tant qu'affranchissement quant à la pénibilité du travail, que l'émancipation théorique telle qu'elle a servi à fonder les nations et à considérer la subjectivité et la citoyenneté comme le fondement de la réflexion moderne ait été une erreur nécessaire, destinée à être rectifiée après avoir engendré un état de soumission, celui du prolétariat, semblable à l'esclavage, voire pire encore, puisque dans la Rome antique, la vie des esclaves était moins dure et plus susceptible de changement que la condition ouvrière dans les pays occidentaux à la fin du XIX^{ème} siècle.

Or si la philosophie de l'Histoire a été au cours du XX^{ème} siècle largement dominée par la théorie marxienne, l'échec de l'idéologie communiste a sonné le glas de cette interprétation. De fait, c'est l'exigence morale du socialisme d'Etat qui a engendré les dictatures, parce que même en admettant que le Communisme soit l'avenir humain, l'humain n'a pas été capable de s'y plonger. Le Communisme a certes représenté un progrès technique, il a permis de lutter contre de nombreuses formes d'impérialisme qui menaçaient les pays qui l'ont adopté, et il a permis au politique de conserver la mainmise sur le domaine économique. L'essor économique des pays européens dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle est dû à la crainte du communiste à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières, qui a ainsi poussé cet essor vers le partage des richesses issues du travail.

C'est l'effondrement du Communisme ailleurs qu'en Chine, à partir de 1989, qui permet de concevoir l'erreur du concept de lutte des classes comme raison historique. Non seulement le monde a tendu alors vers une concentration économique encore inouïe, mais c'est l'individualisme issu de l'essor économique qui a triomphé. Une fois que la population a obtenu l'accès au confort moderne, les solidarités anciennes se sont dissoutes et le syndicalisme a reculé. Bien que ces effets soient dus à l'idéologie consumériste, qui a pour fonction de subvertir les repères moraux traditionnels et de les remplacer par des signes à valeur économique, il est évident que nulle part dans le monde contemporain, Chine comprise, les citoyens ne conçoivent plus l'Histoire comme devant se clore sur la négation de la propriété individuelle. Que l'on reconnaisse le Communisme comme un bienfait ou comme un méfait historique, il n'est plus que très exceptionnellement perçu comme une finalité, tandis que la lutte pour la domination, qu'elle soit économique ou politique demeure une constante de l'Histoire humaine.

La lutte des classes fut donc un constat et un motif politique réel, car on n'a pu et on ne pourra encore progresser individuellement sans progresser collectivement, sans prendre conscience de l'universalité de sa condition et de son asservissement ; mais ces vingt dernières années l'ont officiellement discréditée comme raison historique ; d'abord parce que les peuples qui ont été le moins asservis ont été ceux qui ont su, par leur organisation collective, tirer le plus grand profit des ressources

individuelles ; et surtout, parce que cette raison historique, véritable mythe industriel, a jeté un regard *a posteriori* sur l'Histoire à partir d'un fondement eschatologique, et à ce titre elle s'est révélée erronée, une fois sa pertinence eschatologique battue en brèche. La lutte des classes fut un mythe de l'affranchissement de la pénibilité de l'existence poussé jusqu'à inclure l'affranchissement de toute domination politique ou économique, et dès lors, si la conscience de la nécessité collective de cet affranchissement eut une pertinence décisive dans l'Histoire contemporaine, l'impossibilité de concevoir une téléologie sans hiérarchie sociale, en somme, l'impossibilité de concevoir le Communisme comme une science et non comme une idéologie, l'exclut de la philosophie de l'Histoire autrement qu'à titre factuel.

Cependant l'interprétation marxiste de l'Histoire est à prendre en compte parce qu'elle reconnaît la liberté pour soi, l'affranchissement quant au déterminisme matériel à l'ère industrielle, à titre collectif, nécessaire pour rééquilibrer le rapport de domination qui s'instaure naturellement dans la société libérale, où sans contrepoids, le clientélisme l'emporte toujours sur le principe d'une concurrence égale et ouverte ; l'Histoire des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles nous a prouvé que l'humanité ne pouvait se soumettre à l'exigence morale du libéralisme sans contrainte, et que la corruption qui lui était inhérente, autrement dit la collusion des intérêts financiers, ne trouvait au mieux dans l'Etat qu'un arbitre, tandis qu'elle était par inclination naturelle la cause d'une augmentation de la disparité des niveaux de vie et de la misère ouvrière, hier comme aujourd'hui. Si l'eschatologie communiste est une idée dépassée, l'Histoire a montré que l'idée communiste, comme engagement radical pour un utilitarisme social, est une idéologie égalitaire du progrès au même titre que le libéralisme, et que tant que l'un existe, il doit compter avec l'autre.

Pourtant, une lecture matérialiste de l'Histoire nous apprendra, sans parti pris, que la distinction entre les individus, bien qu'elle fût pérennisée par les systèmes de castes qui caractérisaient les sociétés de l'ère préindustrielle, dépendait de leur condition matérielle. Cependant la recherche de l'intérêt personnel n'a apporté de progrès que lorsqu'il s'est agi de proclamer l'unité de la condition humaine, et par le fait, d'abolir les privilèges, puis à terme les castes ; c'est ce que Hegel appelle la ruse de

la raison⁴⁶. L'intérêt matériel réalisait le spirituel, parce que le monde préindustriel est spirituel en finalité. Cette spiritualité d'une condition humaine unique et libre, qui se réalise dans l'idéal de la citoyenneté, impliquait que l'Histoire fût mue par l'espérance d'atteindre ce stade éthique ; cela impliquait aussi que la prospérité des civilisations qui ont participé à ce développement sans toutefois y aboutir ait été cyclique, car le progrès éthique résiste difficilement à la prospérité, puisqu'elle ne s'est pour ainsi dire jamais manifestée sans domination.

L'Idée spirituelle comme conscience libre était la finalité de l'Histoire préindustrielle, et son véhicule, la Raison historique ou l'évolution de la pensée, était ce qui engendrait et organisait le cours des événements qui a caractérisé cette Histoire terminée depuis deux siècles. L'Histoire industrielle est autre. Elle est mue par la liberté pour soi, l'affranchissement, qui pousse l'homme à produire sans cesse plus de richesses en répétant le plus rapidement possible les tâches les plus simples possibles, ce que l'on appelle l'industrie. L'industrie a pour but de transformer le monde, c'est-à-dire l'objet de la conscience pour rendre le sujet libre de choisir son bonheur ; cependant en altérant l'objet de la conscience, elle altère le sujet également. C'est-à-dire qu'en agissant pour elle-même, la conscience humaine agit sur elle-même.

Le cours de l'Histoire, comme transformation de la pensée humaine par la transformation de son objet, le monde, dépend de l'industrie, de cet agir-pour-soi qui déploie une puissance irrésistiblement croissante : c'est ce que nous appelons la raison matérielle. L'Idée, comme conscience libre du présent, ne peut au contraire que penser l'agir-sur-soi de l'homme, c'est-à-dire à quel point le sujet est le résultat du monde industriel plus qu'il n'en est l'acteur, à quel point il subit l'effort de masse auquel il participe. L'Idée esthétique, la conscience libre de l'ère industrielle ne meut plus donc le cours des événements, mais demeure en constante opposition ; elle se manifeste sous la forme de mouvements contraires, car elle a la responsabilité de donner forme au monde, et elle se manifeste comme obligation morale d'éthicité, de pérennité et de bonheur dans la production elle-même, lui prodiguant avec la forme inédite l'identité et la beauté. Ce principe paraît contradictoire, mais toute intelligence du monde moderne ne vaut que par son unicité, et perd toute valeur dans la diffusion

⁴⁶ Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, *op.cit.* pp.106-113.

de masse. L'Idée esthétique, dont les moments sont conservés sous la forme de l'œuvre d'art qui la consacrent est l'aliment de la raison matérielle. Belle et unique avant qu'elle l'ingère, chaque originalité en est extraite dans une constante multiplication, avant de devenir une navrante banalité. C'est le cas de toutes les bonnes idées, de toutes les œuvres d'art copiées jusqu'à être dénaturées, de chaque innovation.

L'Idée est donc esthétique, car elle définit la forme de la production, et la conception de ses modèles n'a de validité dans l'Histoire que par la destination de sa conception, dont l'art industriel est la valeur morale. Si l'esthétique industrielle ou utilitaire qui est l'œuvre de la raison matérielle caractérise le monde ainsi formé, l'art industriel ou utilitaire est alors la manifestation de l'Idée esthétique, la beauté efficiente qui *réalise* la liberté *pour soi*, l'affranchissement du déterminisme matériel, et qui se réalise soit dans la composition d'espaces singuliers où peut s'épanouir le citoyen, soit dans les modèles caractéristiques d'une époque et qui prétendant à la pérennité, ont valeur d'œuvres d'art utilitaire. L'art industriel est la réalisation la plus élevée de l'Idée esthétique, Idée qui étymologiquement ressent le monde, et donc le conçoit selon sa convenance.

La Raison matérielle, qui se manifeste comme ère et esthétique industrielles, est le déploiement de l'œuvre humaine dans l'espace, espace qui est compris comme son monde, l'objet de sa conscience, qu'il lui appartient de rationaliser.

La citoyenneté réalise à ce titre la pérennité matérielle de l'homme, liée au nom qu'il donne au terrain qu'il possède et au pays qu'il partage avec ses pairs. Cette concrétude de la citoyenneté, qui définit son pouvoir et sa limite, montre que l'avènement de la citoyenneté est l'avènement de cette liberté matérielle qu'est l'affranchissement, où l'émancipation se résout en fondant l'affranchissement, comme éducation. La rationalisation de l'espace pour lui-même, prend pourtant racine antérieurement à l'ère industrielle. Cette antériorité, nous l'appelons ici raison spatiale ; ceci sera notre premier sujet d'étude.

Le second moment de la Raison matérielle, qui correspond à l'industrialisation de la planète, où l'humanité bâtit son propre monde et son propre déterminisme, est la Raison plastique : c'est l'ère industrielle, principale période de cette étude. Enfin, le

moment où la création d'environnements virtuels implique un exil de l'Idée esthétique hors du monde réel, et la réalisation contradictoire de la liberté pour soi dans l'immatérialisme et la désincarnation est appelée la Raison sensitive. En celle-ci, l'homme s'affranchit de sa corporéité, mais il s'affranchit aussi de la condition de son bonheur que sont l'expérience et la sensibilité tactile. En se libérant, il se délivre de ce qui le poussait à se délivrer, et sa liberté n'est plus qu'une pensée creuse qui ne s'attache à rien.

4. Les deux moments de la raison spatiale.

Les deux moments de la raison spatiale sont la Rome antique d'une part, et d'autre part le dessin et la peinture à l'ère moderne.

Ce que nous appelons raison spatiale est un mouvement historique qui a pour finalité de produire un espace rationnel qui puisse servir de monde à la conscience subjective, et qui induit une identité entre le sujet et le monde comme son objet au sens le plus large. Cette rationalisation de l'espace implique sa définition et sa transformation, la domestication de la nature en culture et la conscience de la netteté du rapport réciproque de l'homme quant à son espace. Quoique les notions de propriété et de cadastre fussent connues dès la plus haute antiquité, sinon antérieurement, la civilisation dont l'exactitude du rapport à l'espace fut la plus remarquable, et qui lui permit de conquérir le monde qui lui était contemporain fut la Rome antique.

La raison spatiale a pour premier objet la ville, ou dans l'antiquité la cité, centre politique et religieux, centre géographique du pouvoir et de la fabrication des objets qui constituent la civilisation. La ville est donc le premier monde humain qui se conçoit comme objet, et qui soit le fait d'une rationalisation de l'espace qui l'informe. Cette rationalisation s'opère avec le travail des premiers urbanistes ioniens, qui inventèrent le zonage, c'est-à-dire le découpage de l'espace selon les diverses activités économiques, et le plan en damier, dit hippodaméen, du premier urbaniste passé à la postérité, Hippodamos de Milet⁴⁷ (V^{ème} siècle avant J-C.) , à qui l'on attribue le plan de la colonie grecque panhellénique, Thourioi, de la reconstruction de Milet et du Pirée

⁴⁷ De cet Hippodamos, nous disons qu'il est un architecte, le premier grand architecte urbaniste du monde grec. Mais Hippodamos est d'abord un théoricien politique qui conçoit l'organisation de l'espace urbain comme un élément, parmi d'autres, de la rationalisation des relations politiques. Il est aussi un astronome qui s'occupe de « météorologie », c'est-à-dire qui étudie les astres. On saisit sur le vif comment se recoupent chez le même homme, des préoccupations astronomiques portant sur la sphère céleste, la recherche des meilleures institutions politiques et un effort pour construire une ville conformément à un modèle géométrique rationnel. Jean-Pierre Vernant, *Géométrie et astronomie sphérique dans la première cosmologie grecque*, dans *La Grèce ancienne*, t.2, Seuil, Paris, 1965, 1995. pp. 196-197.

commanditée par Périclès et enfin de la nouvelle cité de Rhodes. Cette clarification de l'espace à l'époque classique en Grèce, intervient après des siècles d'urbanisme incontrôlé, appelé synœcisme, qui n'est autre que la constitution des cités à partir d'une agglomération de villages⁴⁸. Vers le milieu du VII^{ème} siècle, avec les premières colonies en Grande Grèce, comme celle de Mégara Hyblaea, ou de Sélinonte, apparaissent des îlots plus droits, et une agora nettement délimitée, construits à partir d'un espace déterminé par le mur d'enceinte, comme dans l'ancienne cité de Smyrne, où dès la plus haute période archaïque s'étaient développées des notions de rationalisation spatiale⁴⁹. L'expérience des colonies de Grande-Grèce a permis de concevoir la cité grecque comme un espace rationnel⁵⁰, cependant ce concept est en Grèce un progrès intellectuel et technique, non une perception du monde, car si le monde, le cosmos, est ordre et beauté, et le nomos, la loi et le partage géographique, ces notions sont générales et ne se retrouvent pas dans les rites.

La ville de Rome est également marquée par cette antériorité, car elle est elle aussi issue de l'agglomération de diverses populations réunies sur les collines environnantes, dont le chiffre sept, symbolique, fut retenu arbitrairement. Cependant la conception romaine de l'espace, religieuse, est la plus rigoureuse des peuples antiques, ce qui signifie une étroite corrélation entre pouvoir et équité, due à l'exactitude du découpage spatial. Le peuple romain se prétendit à ce titre être le plus pieux et le plus moral, car le plus respectueux de l'espace pour lui-même, et des limites qui le définissent. La religion des romains est une religion de l'espace, et sa morale et son équité n'existent que dans l'exactitude de sa considération.

⁴⁸ La ville d'Athènes proprement dite, nous l'avons vu, n'était au VIII^{ème} siècle rien d'autre qu'une constellation de petits habitats ; or cette date pour le synœcisme constitue une date au-delà de laquelle il est impossible de descendre encore. Mais d'autres synœcismes ont suivi, immédiatement ou plusieurs siècles après, qui attirèrent en masse les populations dans les centres urbains. On soupçonne un mouvement de ce genre dans un autre cas très ancien, celui de Corinthe. Anthony Snodgrass, *La Grèce archaïque*, 1980, Hachette littérature, 1986, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, pp.188 et 39.

⁵⁰ Il n'est pas impossible que l'urbanisation précoce, liée à une mise en place plus rapide de la Cité-Etat dans les colonies occidentales [pour des raisons de voisinage hostile] ait exercé une influence sur les métropoles de la Grèce proprement dite ; si l'on inclut dans cet inventaire une fondation ionienne comme celle de Smyrne, l'hypothèse devient plus que probable. On doit même admettre que l'expérience acquise par les colons de Grande-Grèce et de Sicile a pu être communiquée aussi bien à des cités non grecques, comme par exemple celle de Rome, qui est située à l'intérieur de leur zone de contacts, qu'à des cités du continent grec, comme Athènes. *Ibidem*, p.189.

Ce concept de l'espace pour lui-même implique que politique et religion aient été étroitement liés ; mais au contraire des autres Etats de l'antiquité, qu'ils fussent royaumes comme l'Égypte, ou cités-Etats comme dans l'orient ancien, le pouvoir s'il fut religieux ne fut pas personnel. Les Romains tenaient la cité elle-même, *Urbs*, la Ville pour centre du pouvoir et pour divinité. Durant toute la période républicaine (509-44 avant J-C.) ils abhorrèrent l'idée monarchique et ne durent se résoudre à l'empire que pour administrer un territoire devenu trop vaste. L'empereur par ailleurs ne fut jamais que le dépositaire du pouvoir suprême, *l'imperium*. Car *l'imperium* n'est dans la République romaine que concédé à un magistrat hors de la limite sacrée de la cité initialement défini par le fondateur Romulus, le *pomœrium*. Ce pouvoir suprême de *l'imperium* ne se conçoit qu'en rapport à l'espace où il se déploie, et lorsque l'on conçoit l'empire romain comme territoire, au sens moderne, nous modifions l'idée première qui est « jusqu'où s'étend le pouvoir » ; la notion d'espace étant ancrée dans le concept lui-même, qui s'attache à l'effectivité, que nous corrompons le terme à ne le limiter qu'au concept d'étendue, en y associant une notion de patrie toute moderne, et qui en fait pour Rome n'existe que pour la Ville et sa région, le *Latium*⁵¹.

Il y a donc un découpage sacré de l'espace qui ne se limite pas aux sanctuaires des dieux et au saint des saints. Il est notable que dans un même souci de proclamer la pérennité morale de leurs nations, Rome et le Judaïsme fussent allés dans un sens rigoureusement contraire. La consécration spatiale dans le Judaïsme est la plus restreinte possible : elle correspond à l'Arche d'Alliance, symbole unique de l'alliance avec le dieu unique ; Jérusalem et Israël sont la promesse de Dieu envers la nation hébraïque. Au contraire, et c'est ce qui explique dans le principe leurs tensions intellectuelles et militaires, mais aussi leur complémentarité, Rome admet une

⁵¹ Le « pouvoir romain » (tel est le sens de ce terme *d'imperium romanum*, que nous traduisons bien maladroitement, par l'expression équivoque d'Empire romain) est une réalité abstraite, d'essence juridique et spirituelle, symbolisée à partir du I^{er} siècle de notre ère, par la « divinité » de Rome, à laquelle est jointe, mais seulement au second rang, celle d'Auguste. Une divinité est une entité surnaturelle qui se manifeste, sans doute, par une action sur le monde, mais qui se situe au-delà de cette action et qui la dépasse. Jamais aucune cité grecque n'avait été divinisée en elle-même ; à l'époque classique, elles aimaient prendre une divinité pour symbole, mais jamais le corps politique des citoyens – ce qui, à Rome, est le *populus* – n'avait atteint ce degré de transcendance, la *majestas*, au-dessus de tous les êtres particuliers. C'est Rome qui non seulement imposa mais (ce qui est plus important encore) formula cette notion jusque-là inconnue et, en même temps, laissa l'espoir à tous les sujets de participer à la Cité divine. Pierre Grimal, *La civilisation romaine*, 1960, Flammarion, Paris, 1981, 2009, p.431.

potentialité infinie de dieux, autant qu'il y a de rites correspondant au calendrier⁵², autant qu'il y a de pays⁵³. Le succès du polythéisme grec au sein de la civilisation romaine tient au fait qu'il permet de concevoir un polythéisme universel et de classer les dieux polythéistes selon leurs fonctions primordiales. Seulement la divinité de la Ville, celle qui confère l'*imperium*, est unique et contient toutes les divinités dans l'œuvre romaine de dominer et de rationaliser l'espace du monde, en édifiant d'autres villes qui sont autant de mondes fabriqués par l'homme pour dominer l'espace naturel par la décision politique. C'est le symbole du Panthéon, temple qui réunit tous les dieux en un même lieu, et dont la coupole symbolisant le ciel, est percée en son sommet ; l'unique source de lumière marque la puissance spirituelle et terrestre qui unit les croyances dans un même dessein, celui de la liberté civique.

La conception romaine d'un espace rationnel n'est donc pas due initialement à la philosophie telle que nous la concevons, mais à une rationalité incluse dans la religion elle-même, qui doit beaucoup à l'influence étrusque. L'importance des cultes rendus à Janus, dieu du passage et du changement, à Portunus, dieu des portes et des clés, et à Terminus, dieu des frontières et des bornages, témoigne de ce souci de l'espace. Ce dernier dieu, pour la concorde qu'il prodigue en garantissant la stabilité

⁵² Jean Bayet, *La religion romaine*, Payot, Paris, 1956, 1999, chapitre 5, partie 1, le calendrier, pp.89-98. Également : « Mais de grâce, cherchons dans cette multitude de dieux adoptés par les Romains quels sont les dieux ou le dieu à qui l'Empire soit en particulier redevable de sa grandeur et de sa conservation. [...] Un seul passage de ce Livre pourrait-il rappeler tous les noms de dieux et de déesses qui ne sauraient être contenus dans ces immenses volumes où sont décrites ces fonctions divines appropriées à chaque besoin de la vie humaine ? Car on n'a pas cru devoir confier à un seul dieu l'intendance des campagnes ; mais la plaine est donnée à Rusina ; le sommet des montagnes à Jugatinus ; la colline à Collatina ; la vallée à Vallonia. Pourrait-on laisser à la seule Segetia le soin des moissons ? Les semences que la terre renferme encore, on les recommande à Seia ; à Segetia le froment levé ; la récolte achevée, les gerbes qui demandent une vigilante tutelle sont confiées à Tutilina ; la protection de la déesse Segetia pouvait-elle s'étendre de la naissance du brin d'herbe à la maturité de l'épi ? Et cette troupe de dieux ne suffit pas encore à leurs déplorables adorateurs, à cette pauvre âme humaine qui dédaigne les chastes embrassements du seul et vrai Dieu pour se prostituer à la foule des démons ! » Saint-Augustin, *Cité de Dieu*, op.cit. t.1, p. 172. On retrouve la même verve comique chez Jean Calvin dans le *Traité des Reliques*, in *Œuvres choisies*, Gallimard, Paris, 1995, puis par la suite chez Voltaire.

⁵³ Le rite d'évocation consistait à s'attirer la faveur des dieux d'autres territoires, lesquels, en reconnaissant la majesté des Rome due à leur valeur morale, prenaient leur parti : « Dans d'autres cas, engagée dans une lutte définitive, [Rome] "évoquait", c'est-à-dire appelait rituellement par des promesses solennelles la divinité majeure, ou toutes les divinités protectrices de l'adversaire (Tite-Live V, 22 ; Macrobe, Saturnales, III, 9, 7-9) à la fois pour le dépouiller et s'enrichir de leur aide. » J. Bayet, *Religion romaine*, op.cit. p. 122.

des frontières et du cadastre, est à l'honneur durant les fêtes dites *Terminalia*⁵⁴. Cependant cette rationalité et cette exactitude de l'espace consacré, de l'espace ayant valeur pour lui-même, se retrouve au cœur de la conception romaine du temps et de l'espace : dans la divination ou haruspicine, qui valide religieusement tout acte politique ou militaire ; dans l'établissement des villes et des camps militaires ; et enfin dans les rapports entre cités.

Toute décision politique fait l'objet chez les Romains antiques d'une divination, qui passe le plus souvent par une lecture des entrailles, les *exta*, et plus particulièrement du foie, au cours d'un sacrifice animal⁵⁵. Cette divination, ou prise des augures, est ce qui définit la réussite ou l'échec d'une entreprise importante, l'accord ou le refus des dieux. Initialement, seuls les patriciens en avaient l'usage, c'est pourquoi leur assemblée, le Sénat, possédait ce que l'autorité, le droit de consulter les dieux, forme de dignité supérieure en parole et en acte. La décision d'Octavien, lorsqu'il devient empereur, de se nommer Auguste, autrement dit de se conférer la prime autorité, se comprend ainsi⁵⁶. La divination se pratiquait une fois le *templum*, l'espace consacré, correctement défini pour la lecture de la volonté des dieux communiquant par les présages⁵⁷. Ainsi notre terme de temple, qui s'est beaucoup étendu, renvoie à l'espace consacré selon les Romains antiques, à la nécessaire consultation de l'accord des dieux.

Les augures sanctifiaient une décision, ou un lieu, l'« inaugurant », dans un monde séparé en deux, dedans et hors du *pomœrium*, la limite sacrée qui définit l'espace de la Ville, initialement tracée par Romulus et franchie par son frère Remus, ce qui a valu la mort à ce dernier, selon la tradition⁵⁸. La fondation d'une ville nouvelle ou

⁵⁴ *Ibid.* p.92.

⁵⁵ Nous retrouvons cependant d'autres méthodes, comme la lecture des éclairs (brontoscopie), ou du comportement des poulets, ou du rebondissement des noix (*tripudium sonivivum* ou *tripudium solistimum*). Une autre forme de divination couramment répandue était l'ornithomancie, ou lecture du passage des oiseaux dans le ciel.

⁵⁶ *Civ.rom. op.cit.* p. 163.

⁵⁷ *Rel.rom. op.cit.* pp. 55, 103.

⁵⁸ « Le pomerium était un boulevard consacré de part et d'autre de l'enceinte d'une ville – ou du sillon tracé autour d'elle “selon le rite étrusque”, les mottes étant rejetées vers l'intérieur. Sa destination étant la prise des auspices, par l'observation des signes (ceux des oiseaux en particulier) qui recommandaient ou déconseillaient une entreprise : selon que l'augure était en-deçà ou au-delà du “mur”, il pouvait faire des observations valables pour le territoire urbain ou pour celui “des champs”, au sujet de la cité vue du dehors ou des étrangers vus du dedans » *Rel.rom. op.cit.* p.32. « [...] on sait par exemple que le chef

d'un camp militaire, doit suivre un schéma rigoureux, reprenant la tradition de l'espace sacré de la Ville, en y ajoutant une distribution de l'espace plus précise encore :

« Les cités provinciales d'Occident étaient fondées à l'image de Rome. De même que Rome était née autour de son Forum, de même, à la rigueur, il suffit d'un forum pour fonder une cité romaine. [...]

Lorsque le terrain le permettait, on donnait à la ville un plan rationnel, géométrique : le forum était établi au centre, à l'intersection des deux voies perpendiculaires appelées *cardo* et *decumanus maximus*. La première, le *cardo*, était orientée nord-sud, la seconde de l'ouest vers l'est. Les autres rues étaient tracées de manière à dessiner un carroyage régulier ; le mur d'enceinte affectait la forme d'un rectangle. Cette disposition, nous l'avons vu, était celle d'un camp militaire, mais il ne semble pas que ce soit l'exemple de l'armée qui ait amené les fondateurs de la ville à l'adopter. Elle a ses origines, vraisemblablement dans l'urbanisme oriental qui donna naissance au système hippodaméen [...] Il est possible que ce plan géométrique, systématisé par Hippodamos de Milet, se soit trouvé en accord avec certaines pratiques italiennes, notamment l'orientation des villes selon les points cardinaux – dans la mesure où chaque cité, chaque assemblée humaine placée sous le regard des dieux doit s'enfermer dans un *templum*. Il est beaucoup plus vraisemblable d'admettre l'influence de la “discipline augurale”, essentiellement étrusque, dans les rites de fondation, et, sur l'urbanisme lui-même, des exemples italiens fournis par les colonies grecques du Sud.⁵⁹ »

L'espace, consacré pour lui-même par le rite des augures, inauguré au sens étymologique, prend donc une importance sacrée qu'il n'avait encore eue dans aucune autre civilisation antique. La ville comme monde produit par l'homme et pour l'homme est le centre de cet espace. La longévité du droit romain est due à cette exactitude caractéristique, directement corrélée avec le caractère sacré du bornage ; à

d'armée ne pouvait entrer à l'intérieur du pomerium sans perdre sa qualité. Les auspices du général ne sont pas du même ordre que les auspices urbains. Inversement, la valeur des signes envoyés par les dieux que l'on a consultés à propos d'un acte de la vie urbaine cesse automatiquement une fois le *pomerium franchi*. *Civ.rom. op.cit.* p.140.

⁵⁹ *Civ.Rom. op.cit.* p. 423. Voir aussi Léon Homo, *Rome impériale et urbanisme dans l'antiquité*, Albin Michel, 1951, 1971, pp.26-27.

ce titre, sous Auguste, le déplacement d'une borne fut en droit puni de mort. Cette corrélation se retrouve dans le collège des Fétiaux, prêtres dont la fonction était de sacrifier les déclarations de guerre et les traités de paix, en somme, de rendre compte auprès des dieux du droit du peuple romain à transgresser les frontières d'un peuple voisin. Ils étaient à ce titre détenteurs d'un droit particulier, ancêtre du droit international, à ceci près qu'il ne ratifiait que les rapports des Romains envers leurs dieux et les dieux protecteurs de leurs voisins, le *jus fetiale*⁶⁰.

La civilisation romaine qui tient donc la ville elle-même pour espace consacré fut celle qui œuvra partout où elle étendit son pouvoir, pour favoriser les conditions de la vie urbaine. Bien que les techniques fussent initialement grecques, la méthode de blocage, employée par les Romains, leur permit « toutes les audaces »⁶¹. La Rome antique précède par son art de bâtir la civilisation industrielle, mais la parenté s'affirme sur deux points. D'une part la sacralisation de l'espace chez les Romains qui a conduit à la production d'une infrastructure territoriale avec un réseau de routes et d'aqueducs, se retrouve dans l'aménagement du territoire propre aux Etats-nations de l'ère industrielle. La notion d'Etat-nation s'est imposée comme la forme moderne de la consécration du territoire et de la ville. Les Hollandais domestiquent leur territoire dès le XVI^{ème} siècle, tandis que Louis XV fait bâtir la place royale, devenue depuis place de la Concorde, entre 1758 et 1763.

⁶⁰ « La déclaration de guerre se présentait comme demande de satisfaction [...]. Si réparation n'était pas accordée dans les trente-trois jours, le jet d'une lance ensanglantée (ou en bois magique, de cornouiller rouge ?) sur le territoire ennemi annonçait la guerre et préfigurait la victoire. Un traité de paix (*fœdus*) se concluait (*fœdus ferire*) sous l'invocation de Jupiter, le *pater patratus* frappant d'une pierre un porc en appelant le dieu à frapper à proportion de sa puissance – c'est-à-dire avec la foudre, dont le silex était émanation ou symbole –, quiconque transgresserait le premier les conditions de paix. » Rel.rom. p.106. L'auteur renvoie à un de ses articles, *Le rite du fétial et du cornouiller magique*, datant de 1935. On peut le trouver à cette adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1935_num_52_1_7255.

⁶¹ « Or dès la fin de la République se répand et se développe une technique nouvelle, celle du "blocage". Le mur n'est plus entièrement fait de blocs juxtaposés, mais d'un noyau central, formé d'un mélange de chaux, de sable et de matériaux plus durs, que vient de part et d'autre, recouvrir un parement. [...] Avec des pierres taillées, il est fort difficile de construire des voûtes, et, plus encore, des coupôles. Avec le blocage, rien de plus facile : un coffrage grossier dans lequel on coulait le liquide suffisait à mettre en place les voûtes les plus hardies. [...] C'est ainsi que s'explique en partie le caractère monumental des édifices impériaux, comme les thermes destinés à accueillir des foules immenses et des amphithéâtres qui élevèrent leurs gradins sans le secours d'aucune colline, d'aucune acropole dont ils auraient suivi la pente. [...] Le pont du Gard, construit probablement par des ingénieurs militaires, montre à quel point la beauté pouvait, sans effort, atteindre cette architecture qui n'avait d'autre fin que l'efficacité de la fonction. » *Civ.rom.* Op.cit. pp. 243-244

Mais surtout, à une époque où la notion d'art de la représentation des passions humaines, de l'art au sens commun, ne s'était pas distinguée des arts, le grec *τεχνη* signifiant et l'un et l'autre, l'architecture utilitaire s'imposait comme un art à part entière. Les Romains n'étaient pas réputés pour l'originalité de leurs temples, hormis le Panthéon, ni pour leurs statues, plutôt grossières, mais pour les efforts qu'ils déploierent en vue de rendre possible et agréable la vie urbaine à une population fort nombreuse. En ceci, les Romains furent les inventeurs de l'art utilitaire. Bien qu'ils ne le révérassent pas autant que les œuvres littéraires, picturales ou sculpturales, c'était la raison de leur art de vivre et de leur succès. Grâce à lui, les villes se peuplèrent et commencèrent à couvrir l'Europe occidentale, amenant une population croissante à partager ses idéaux de prospérité et de liberté.

Cependant après la chute de l'Empire Romain d'Occident le triomphe du Christianisme en Europe occidentale, dénie la consécration spatiale caractéristique de la Rome antique, hormis les temples que sont les Eglises. Si l'enseignement de Jésus de Nazareth établit une distinction nette entre pouvoir spirituel et pouvoir temporel⁶², cette distinction se double d'un mépris pour le pouvoir temporel sous la plume d'Augustin d'Hippone (354-430), contemporain du sac de Rome par Alaric (410), incapable d'assurer le salut du corps, tandis que le Christianisme, que l'on accuse de la décadence de Rome, garantit le salut de l'âme. Le sac de Rome ne fait alors que préfigurer l'apocalypse prophétisée par Jean de Patmos, la fin de toute autorité terrestre, moment du jugement divin et de la cessation de l'Histoire matérielle.

Tout l'immense effort de consécration de l'espace de la religion romaine se trouve anéanti par la pensée augustinienne de la distinction entre les deux cités. A priori, cela n'est qu'en pensée, puisque de fait, non seulement l'empire romain d'occident n'est plus, mais les configurations géographiques et culturelles qu'il laisse en héritage, furent les embryons des nations européennes à venir. Mais lorsque Augustin distingue les deux cités, la cité terrestre qui est le pouvoir temporel, et la cité céleste qui est la communauté des piétés intérieures⁶³, il condamne non seulement la

⁶² « Il faut rendre à César ce qui appartient à César, et à Dieu ce qui appartient à Dieu ». Matthieu XXII, 21.

⁶³ Que [la cité céleste] se souvienne aussi que *pendant son pèlerinage en ce monde*, plusieurs lui sont unis par la communion des sacrements qui ne seront pas associés à sa gloire dans l'éternelle félicité des

civilisation matérielle à sa perte, déclarant que l'humanité ne peut prendre seule son destin en main sans recourir à la grâce divine, puisque l'apocalypse est la fin nécessaire de toute Histoire terrestre, mais de plus, il ferme à toute consécration l'espace lui-même, hors de l'église comme lieu. Le monde terrestre n'est plus que le lieu où l'âme éprouve sa qualité.

Cependant si l'espace réel est voué à la damnation par le Christianisme, ce dernier a cependant consacré un espace valide, qui sort lentement du lieu de consécration qu'est le temple, celui de l'exposition de la beauté : la représentation picturale. Alors que le Judaïsme condamnait la représentation du corps humain, image de dieu, le Christianisme en fait un objet de piété, parce qu'il admet l'incarnation du dieu créateur dans la chair, sous la forme christique. D'abord cantonnée aux représentations picturales humaines et pieuses, et particulièrement aux icônes, l'art pictural occidental et chrétien adopte peu à peu l'émotion puis la représentation du monde lors de la première Renaissance italienne, avec Cimabue (1240-1302) et Giotto di Bondone (1267-1337), deux peintres toscans, à une époque où Florence, à l'avant-garde de l'art italien et de la culture italienne, et dont la langue devient la première expression vernaculaire de l'italien avec Dante, Pétrarque et Boccace, subit profondément l'influence de l'antiquité ; influence qui va en s'accroissant au XV^{ème} siècle, à mesure que s'y installent des Grecs fuyant la décadence byzantine et que se développe le courant humaniste, favorable à un retour à l'antique.

C'est cet intérêt renouvelé pour l'antiquité, qui favorisa l'engouement pour les sciences exactes, et le développement d'espaces picturaux plus précis, dont la perspective picturale, véritable démiurgie de l'ère moderne, est l'héritière. C'est Filippo Brunelleschi, peintre et architecte versé dans l'art antique, bâtisseur du dôme de Santa Maria delle Fiore, qui est selon la tradition, l'inventeur de la perspective picturale⁶⁴. Et celle-ci représente à ce titre une conception nouvelle de l'exactitude spatiale, que nous nommons « optique quantitative ».

saints. [...] Car les deux cités s'enlacent et se confondent dans le siècle jusqu'à ce que le dernier jugement les sépare. *Cité de Dieu*, op.cit. I, XXXV. C'est nous qui soulignons. Voir aussi : Etienne Gilson, *Les métamorphoses de la cité de Dieu*, 1952, Vrin, Paris, 2005, pp. 65-66.

⁶⁴ Hubert Damisch, *l'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, 1993 pp.83-103.

Nous appelons ici l'optique quantitative le principe de représentation exacte des formes vues. Il est certain que dans la genèse de l'art et de la pensée occidentale, c'est la Grèce qui en fut l'initiatrice. Ce que nous entendons par optique quantitative, c'est à la fois la reconnaissance de la subjectivité par la reproduction du regard qu'elle porte, et de l'objectivité de la matière sur laquelle ce regard est porté. En considérant dans son exactitude optique l'objet vers lequel l'œil porte son regard, il ne s'agit pas seulement de réfuter la représentation bidimensionnelle d'objets purs, d'images symboliques tels que pensés par l'esprit, tels qu'on peut les concevoir dans les peintures rupestres, byzantines, ou même le blason médiéval. Il s'agit de concevoir le caractère universel, objectif et reproductible de la subjectivité, de l'aspiration à reconnaître la place de chaque objet dans un ensemble pour chaque observateur à venir. La représentation tridimensionnelle, le respect des proportions et des distances, l'attachement aux formes géométriques fondamentales pour organiser cet espace, est une reconnaissance de la pérennité de cette subjectivité, qui reconnaît sa richesse et sa profondeur dans l'exactitude objective de son environnement matériel.

Il est néanmoins possible d'objecter qu'en termes de figuration un abîme sépare la perspective picturale d'une part, comme apogée de l'optique quantitative et les représentations inhérentes au classicisme grec d'autre part, la sculpture en particulier. Néanmoins, en termes de tridimensionnalité, la sculpture grecque donne à voir non seulement la liberté objectivement sous la forme du corps humain divinisé, mais l'exactitude des proportions, la représentation la plus adéquate de sa réalité physique. L'optique quantitative d'autre part, relève de la source de la vision, le toucher : ce qu'on voit, c'est ce qui peut se matérialiser.

Alors que l'optique quantitative représente un degré de raffinement supérieur à celui de la simple représentation, que l'on peut retrouver dans le totémisme ou l'animisme, et que l'on peut comprendre comme un naturalisme, elle contient en germe ce que l'on conçoit comme optique qualitative, c'est à dire l'effet que produit sur la subjectivité la représentation des formes géométriques qui lui sont inhérentes. Il est en effet impossible de savoir si la tridimensionnalité, qui est la perception humaine du monde, est effectivement la vraie ou la plus adéquate. Il n'en reste qu'elle est

techniquement viable, qu'elle permet à l'homme de vivre dans son environnement matériel, de le dompter ou de le sublimer par la technique.

Cependant, dans le cadre de l'optique quantitative, la reconnaissance de formes géométriques régulières, de qualités optiques telles que le carré, le triangle, le cercle et l'ovale, mais aussi les couleurs participe au sens de la composition : avant tout, la représentation d'éléments disparates menace l'unité de l'œuvre, il s'agit donc de lui donner un ordre, d'avoir recours à des éléments simples pour pouvoir discerner l'essentiel du détail. D'autre part, comme cela a déjà été noté pour l'architecture, la représentation d'éléments géométriques permet de souligner la perspective naissante, conçue dans l'antiquité comme un élément esthétique, une symétrie prolongée dans l'espace. Il y a là une esthétique propre à l'antiquité gréco-latine, de l'appréciation de l'espace par sa profondeur, soulignée par la régularité et la rigueur des structures géométriques rectangulaires, propres au classicisme architectural occidental. La beauté ne se situe pas dans la profusion statuaire, mais dans cette contemplation de la perspective comme mystère inhérent à l'espace. Il n'y a pas de recherche chez les Grecs comme chez les Latins pour reproduire cette perspective, comme cela a été fait en Italie à partir du XIII^e siècle ; l'espace de l'architecture classique possède sa beauté singulière, saisissable par chaque individu, mais c'est encore une beauté mystérieuse et qui doit demeurer concrète, réelle. L'optique antique conçoit le regard subjectif comme une contemplation de la beauté inhérente aux choses et au cosmos qui en régit la qualité et l'économie. Ce mystère n'était pas alors intériorisé au point d'avoir été conçu dans l'antiquité comme inhérent à l'optique humaine.

Les Ioniens furent les inventeurs de la philosophie et de la géométrie, de la première forme de raison que fut la pensée positive⁶⁵. C'est à partir de cette même géométrie, exigée selon la tradition pour entrer à l'Académie, que se pratique la production d'un espace virtuel, la création d'un monde graphique qui est la perspective picturale, deuxième moment de la raison spatiale.

⁶⁵ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, la Grèce ancienne, op.cit. ; Anthony Snodgrass, la Grèce archaïque, op.cit. pp. 197-198. ; Jean-Pierre Vernant, Les origines de la pensée grecque, PUF, Paris, 1962, 2007.

Il ne s'agit pas d'exposer l'évolution de la représentation de la nature de Giotto jusqu'aux Romantiques, mais de présenter deux moments de la peinture de l'ère moderne, où la représentation d'un espace se fit pour elle-même, et où donc naquit l'identité d'une subjectivité libre avec le monde conçu comme son objet, ouvrant le chemin à la liberté entendue comme citoyenneté, c'est-à-dire comme possédant par nature droit et devoir envers elle-même, son prochain, et l'espace qu'ils ont en partage. Ces deux étapes de l'espace révélé pour lui-même à la modernité, sont l'utopie et la peinture de paysage.

L'utopie est une vive réaction de l'humanisme, pourtant par tradition favorable au principe de charité et d'amour du prochain, propres au Christianisme, contre le Christianisme apocalyptique et l'inanité des affaires terrestres qu'il proclame. A la polémique qui embrase dès le commencement le texte de Jean de Patmos⁶⁶, l'utopie oppose un pays hors du temps et de l'espace, parvenu à une autarcie parfaite : c'est une fin de l'Histoire en succès terrestre, dépouillée de la religion qui n'y apparaît pas, ce qui signifie pour les créateurs d'utopie son caractère belliqueux et désespéré⁶⁷. L'utopie est un lieu bel et bon, construit et décrit avec art :

« Les rues et les places sont convenablement disposées, soit pour le transport, soit pour abriter contre le vent. Les édifices sont bâtis confortablement ; ils brillent d'élégance et de propreté, et forment deux rangs continus, suivant toute la longueur des rues, dont la largeur est de vingt pieds.

Derrière et entre les maisons se trouvent de vastes jardins. Chaque maison a une porte sur la rue et une porte sur le jardin. Ces deux portes s'ouvrent aisément d'un léger coup de main, et laissent entrer le premier venu. »

« [Dans les annales] on lit qu'au commencement, les maisons, fort basses, n'étaient que des cabanes, des chaumières en bois, avec des murailles de boue et des toits de paille terminés en pointe. Les maisons d'aujourd'hui sont d'élégants édifices à

⁶⁶ « A l'ange de Laodicée, écris : Ainsi parle l'Amen, le Témoin fidèle et vrai, la Principe de la création de Dieu. Je connais ta conduite : tu n'es ni froid ni chaud – que n'es-tu l'un ou l'autre ! – Ainsi, puisque te voilà tiède, ni chaud ni froid, je vais te vomir de ma bouche. »

⁶⁷ Tommaso Campanella, *La Città del Sole*, 1623, a cura di Adriano Seroni, Feltrinelli, Milan, 2003.

trois étages, avec des murs extérieurs en pierre ou en brique, et des murs intérieurs en plâtras. »⁶⁸

Donc, à la perfection et à la pérennité morale de l'utopie correspond un urbanisme rationnel et conçu pour les citoyens, et non pas comme ce fut le cas au XIX^{ème} siècle, pour leur répression et le contrôle de l'espace⁶⁹. L'utopie a une vocation humaniste qui s'oppose nettement à l'attente de la fin des temps. Ses représentations sous forme de cité idéale furent le fait de peintres anonymes, et cette opposition à l'eschatologie chrétienne n'est peut-être pas étrangère à cet anonymat.

L'utopie a inspiré l'ère industrielle, où elle demeure son idéal le moins idéologique : puisqu'elle représente la simple espérance que les sociétés humaines puissent se contrôler suffisamment pour assurer leur bonheur et leur pérennité. Elle fut cependant un idéal tout à fait présent dès le début de la Renaissance, comme en témoigne le plan pour la cité idéale de Sforzinda de Filarete⁷⁰. Si l'utopie n'a pas toujours été un idéal de civilisation, elle fut celui des urbanistes et des architectes dès cette époque.

En outre, la passion du dessin comme production d'un espace virtuel qui habite les artistes de la Renaissance et du Baroque, permet de retrouver en leurs travaux ce souci de la composition picturale qui témoigne d'une volonté de réalisme transposée jusque dans les événements les plus mystérieux, ainsi *L'incrédulité de Saint Thomas*, du Caravage (1601-1602)⁷¹, ou *L'extase de sainte Thérèse* du Bernin⁷².

Cependant la peinture de paysage dont la cité idéale n'était que le point de départ, parvient à retranscrire le sentiment de citoyenneté et d'identité entre le sujet et son monde. Nous nous référons ici à Hegel :

⁶⁸ Thomas More, *L'utopie*, 1516, La Dispute, Paris 1997. pp. 58-59.

⁶⁹ « Dégager les grands édifices... de façon à leur donner un aspect plus agréable à l'œil... et une défense plus aisée dans les jours d'émeutes... Assurer la tranquillité publique par la création de grands boulevards qui laisseraient circuler non seulement l'air et la lumière, mais les troupes et, par une ingénieuse combinaison, rendraient le peuple mieux portant et moins disposé à la révolte. » Haussmann, cité par Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, 1986, Seuil, Paris, 1991, t.1, pp. 127-128.

⁷⁰ Page du traité d'architecture, *Codex Magliabechiano*, lettre II, fol. 43 r°, 1462-1464, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale. Reproduite dans *Histoire de l'Art, Temps Modernes, XV^{ème} - XVIII^{ème} siècle*, dirigé par Claude Mignot et Daniel Rabreau, Flammarion, Paris, p.75.

⁷¹ 1601-1602, au palais de Sanssouci, Potsdam.

⁷² 1647-1652, à Rome, Santa Maria della Vittoria, Chapelle Cornaro.

« Par suite de ce besoin de créer un art qui nous fût propre et une poésie nationale, fût-ce même au préjudice de l'idéal et de la beauté, la bride fût lâchée au penchant qui entraînait vers de semblables représentations. [...] Si nous voulons cependant faire ressortir ce qui a été composé de plus digne d'être admiré sous ce rapport, nous devons considérer la peinture de genre des Hollandais. [...]

Chez les Hollandais, cette satisfaction qui leur fait éprouver la réalité présente, même en ce qui touche aux détails les plus ordinaires et aux plus petites particularités, s'explique facilement. Les avantages que la nature fournit aux autres peuples, ils ont dû les conquérir par de rudes combats et un travail opiniâtre. Renfermés dans un étroit espace, ils devenus grands par le soin et l'importance attachés aux plus petites choses. [...] Ils ont réformé eux-mêmes leur église, triomphé du despotisme religieux aussi bien que de la puissance temporelle et de la *grandeza* espagnole [...] ; c'est ainsi que se sont développés chez eux, avec le sentiment d'une liberté qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes, avec l'aisance et le bien-être, les qualités qui les distinguent [...]. C'est là, en même temps, ce qui justifie le choix et les sujets de leur peinture. »⁷³

La peinture des genre, dont la peinture de paysages fait partie, a donc pour finalité chez les Hollandais d'illustrer l'attachement à un territoire qu'ils ont aménagé, conquis et entretenu à l'encontre des puissances étrangères et des forces naturelles. Les Hollandais tels que Ruysdael ou Hobbema, offraient une véritable poésie des éléments à la vue subjective, qui se gorgeait d'espoir devant les réalisations humaines : *Le moulin*, de Jacob van Ruisdael⁷⁴, neveu du précédent, résume à lui seul la maîtrise des éléments, eau et air, d'un seul coup d'œil.

Cependant si cet attachement patriotique est toujours présent dans la peinture de paysage, celle-ci apparaît également, à mesure que l'ère moderne se clôt, comme une mélancolie. Les scènes d'Histoire religieuse, puis la narration picturale disparaissent peu à peu. Les personnages se faisaient déjà discrets dans la peinture du Lorrain : dans *Ulysse remet Chryséïs à son père* (1647), le titre n'est déjà plus qu'un prétexte à la peinture de paysage. Chez Watteau, les personnages se réduisent souvent

⁷³ Hegel, *Esthétique*, LGF, Paris, 1997, t. 1, pp. 732-733.

⁷⁴ Rijksmuseum, Amsterdam.

à des silhouettes, et *l'Embarquement pour Cythère* (1718) est une allégorie du passage de la vie jusqu'à son terme qui s'applique aussi bien à l'Ancien Régime finissant.

En fait, la peinture de paysage est celle d'une subjectivité qui s'est finalement libérée par l'Etat, et pour laquelle la peinture des mystères religieux n'est plus qu'un souvenir des fastes d'antan. Face au travail sur le monde qui attend le citoyen, le sujet qui n'a pas encore été émancipé contemple la splendeur perdue d'une époque moins vulgaire que celle qu'il pressent. C'est finalement le sens des peintures des deux grands peintres vénitiens que furent Canaletto (1687-1768), et surtout Francesco Guardi (1712-1793). Les peintres français ne furent pas en reste, comme en témoigne l'œuvre de Hubert Robert (1733-1808), dont les tableaux les plus célèbres furent des peintures de ruines, telle que la *Vue imaginaire de la galerie du Louvre en ruines*.

5. La raison plastique.

Nous appelons raison plastique un moment de la raison historique qui correspond à l'industrialisation du monde. Comme nous l'avons précédemment expliqué, le principe de citoyenneté moderne a opéré un renversement historique : la liberté qui meut l'Histoire, a vu son accomplissement théorique sous la forme de l'émancipation, de sorte que là où elle s'est accomplie, l'Histoire est mue par la liberté comme affranchissement du déterminisme matériel, la liberté en-soi, a laissé la place à la liberté pour-soi, dont l'utilitarisme est la morale. Nous traiterons la raison plastique dans les deux parties suivantes, aussi nous nous limiterons ici à une brève présentation.

La raison plastique est la raison historique de la période comprise entre 1789, date de la prise de la Bastille et de la déclaration d'indépendance américaine, et 1979, date du second choc pétrolier. La première date correspond aux premières fabrications en série à grande échelle, dues aux conscriptions nationales, la seconde à la première prise de conscience des limites de la consommation et à la mondialisation des échanges. L'Histoire tendant vers un accroissement ininterrompu de la production industrielle, a produit les conditions de la vie citadine partout dans le monde. Le monde s'industrialise et la population urbaine dans les pays du Nord, devient plus nombreuse que la population rurale. La raison historique est donc plastique car l'humanité produit son propre environnement, son monde au sens de lieu où peut résider la conscience : la ville. Elle défie ainsi la notion de création divine en dominant définitivement la nature et en produisant son propre déterminisme, ses conditions de vie. Elle devient d'autant plus responsable d'elle-même qu'elle possède désormais les moyens de s'anéantir par l'arme atomique. Le dernier moment de la raison plastique voit l'avènement d'une nouvelle sorte de monde, de demeure de la conscience : la télévision, l'autorité de la consommation. Happé par la télévision l'individu peut y demeurer comme dans un monde, ce dernier lui donnant l'impression d'y être, bien qu'il y soit entièrement passif et qu'il ne puisse que s'identifier aux êtres humains qui y agissent.

Les trois moments de la raison plastique, nous les empruntons à la dialectique historique de l'art de Hegel : ce sont les moments de l'esthétique industrielle symbolique, classique, et romantique. La raison plastique est le véhicule de l'Idée esthétique ; les objets qui composent le monde artificiel de la ville, sont produits pour plaire aux commanditaires ou aux clients, et l'art industriel ou utilitaire est leur modèle. De fait, ce sont les critères esthétiques qui décident de la forme que prend le monde et de ce qui se vend. Nous devons à Raymond Lœwy, inventeur du design de consommation, d'avoir énoncé cette simple vérité : la laideur se vend mal⁷⁵.

Cependant cette beauté est intimement corrélée à l'utilité, elle n'existe que par et pour elle. La beauté utilitaire idéale est l'utilité pure, la fonctionnalité universellement reproductible : c'est le principe du classicisme industriel. La beauté utilitaire, contrairement à la beauté propre à la représentation, la beauté artistique au sens commun, ne représente pas les passions et les émotions humaines, ne libère pas l'individu en lui faisant contempler la liberté comme émancipation, mais réalise la liberté pour soi, affranchit l'individu de son déterminisme matériel par la composition d'espaces déterminés selon leur fonction. L'Idée esthétique est à un moment précis, la façon dont on conçoit la conformation spatiale comme libératrice. L'industrie, engendrant un perpétuel renouvellement du monde, engendre également un déterminisme toujours nouveau, de sorte que sur la période industrielle, nous pouvons ainsi concevoir une raison plastique, où l'opposition de l'Idée esthétique inspire la production nouvelle, puisque l'Idée par principe pérenne se réalise dans l'art, cet art n'est qu'un modèle de l'esthétique qui est consommée par suite, jusqu'à ce que l'art passe de mode, où ne soit plus pertinent, selon la dialectique de la *recupération*.

De la sorte raison plastique et esthétique utilitaire, sont deux façons de considérer le volume matériel produit par la civilisation industrielle, l'une selon l'Histoire qu'il engendre, l'autre selon la conformation spatiale de ce volume. A cette raison plastique et à cette esthétique utilitaire, s'opposent et s'incluent l'Idée esthétique et l'art utilitaire, qui sont les modèles pérennes de cette esthétique. Durant l'ère industrielle, c'est toujours le négatif qui, en tant que production incrémentielle, dépasse l'opposition avec le positif. C'est le sens de la phrase de Guy Debord : « le vrai

⁷⁵ Raymond Lœwy, *La laideur se vend mal*, Gallimard, Paris, 1961.

est un moment du faux »⁷⁶, car tout ce qui y est produit de beau ou d'original, de matériel ou d'intellectuel, est copié jusqu'au dévoiement. C'est la dialectique de la raison matérielle comme raison historique dominante, moment que nous avons défini comme raison plastique et raison sensitive : la production incrémentielle, qui se manifeste sous forme d'esthétique industrielle contient son contraire, l'Idée esthétique, qui se manifeste sous la forme de conceptions de l'espace et de modèles d'objets, dont elle se nourrit. Le terme de Design, en tant que dessein productif et démiurgique, inclut ces oppositions en lui, et traduit le concept de monde industriel, fabriqué par et pour l'homme.

Le Design s'étend sur cinq domaines spatiaux, qui correspondent à différents niveaux de composition spatiale et d'expression de la subjectivité. La subjectivité s'affranchit et s'épanouit dans des espaces qu'elle partage de moins en moins, qui sont de plus en plus conçus spécifiquement pour elle, de plus en plus restreints et de moins en moins tangibles. Ces cinq domaines sont : l'infrastructure territoriale, l'urbanisme, le domicile, et le graphisme virtuel ; le transport est un domaine à part, qui s'adapte aux autres espaces et devient du plus en plus personnel : c'est un domaine qui s'inclut dans les autres. *Le raffinement de l'espace subjectif* vers l'immatérialité et la subjectivation, puisque l'individu devant son ordinateur est le plus souvent seul, est à l'esthétique utilitaire ce que l'évolution des arts de l'architecture à la musique, était à l'art de la représentation dans le système hégélien : un raffinement qui tend vers l'interprétation personnelle.

La raison plastique contient trois moments, manifestations des trois moments de l'Idée esthétique utilitaire, et réinterprétation utilitaire des catégories esthétiques hégéliennes : symbolisme, classicisme et romantisme industriels.

Le symbolisme industriel est le moment de la raison plastique qui traverse tout le XIX^{ème} siècle jusqu'à la première guerre mondiale. Il est marqué à partir du mouvement moderne, qui commence avec l'entreprise Arts & Crafts, de William Morris, par la volonté de produire une seconde nature matérielle, un environnement industriel. Son moment d'apogée est l'Art Nouveau, ou Modern Style en Angleterre. Il

⁷⁶ Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967, Gallimard, Paris, 1992, thèse 9, p. 19.

se poursuit dans le mouvement Sécession, plus provincial, où les formes tendent à s'aplanir vers une intention plus fonctionnelle. Il est la manifestation concrète du mystère de la puissance plastique industrielle potentiellement infinie, sous la forme démiurgique de la composition d'espaces tels que la ville ou le domicile.

Le classicisme industriel est caractérisé par la recherche de l'idéal de l'esthétique utilitaire, manifestation concrète de l'Idéal de Progrès qui se résume à la fonctionnalité et à la reproductibilité, conditions d'un équipement technique universel, et qui se synthétise dans la simplicité des formes et l'optimisation de l'espace et par conséquent la multiplication des angles droits et l'absence d'ornementation. Le design classique est marqué par les différentes idéologies, dont il illustre par l'exemple la validité matérielle. Si le but du symbolisme industriel était d'embellir, parce que le confort, encore difficilement accessible pour la majorité de la population, était conçu comme un agrément, le but du classicisme industriel est d'équiper, de démontrer que la puissance industrielle dans laquelle l'humanité met tous ses espoirs, est capable d'affranchir le citoyen de sa peine. La période du classicisme industriel est celle de l'entre-deux-guerres, et se clôt sur la plus grande tragédie de l'Histoire, le meurtre de masse, qui démontre au contraire que la toute-puissance industrielle nécessite d'être conçue et utilisée avec précaution.

Le romantisme industriel est caractérisé par la société de consommation. Celle-ci promet la symbiose entre l'homme et son environnement artificiel. Son autorité est un monde qui se superpose au monde citadin : la télévision. Le style proprement romantique se remarque par des formes organiques, courbes et ovoïdes. A côté de ce style romantique pur, qui correspond au mobilier et à l'architecture les plus artistiques, subsistent le symbolisme et le classicisme industriel sous les formes du design populaire ou technologique. Le design populaire est l'esthétique de l'ornement, qui privilégie l'identité sur la fonction, tandis que le design technologique est l'esthétique de la fonction novatrice et efficace, qui possède sa propre identité rationnelle, car celui qui possède un objet technologique est au moment où il en devient possesseur, moderne. Cependant technologique signifie : qui obéit au discours sur la technique. La technique est associée esthétiquement à la modernité comme participation individuelle au progrès technique. Ainsi, si le design populaire s'adresse plus aisément

à un public féminin, et devient obsolète esthétiquement, le design technologique, qui s'adresse à un public masculin, devient obsolète soit par programmation, soit par remplacement par un objet plus performant. Il y a cependant la même aliénation consommatoire à remplacer l'une ou l'autre catégorie d'objets tant qu'ils demeurent fonctionnels. Le style organique, plus rare, est moins conçu comme un objet de consommation que comme une œuvre d'art utilitaire ; néanmoins, même en tant que tel, il n'est pas indestructible pour autant.

A la raison plastique succède la raison sensitive, qui caractérise la période où nous écrivons notre travail ; il est donc plus difficile d'en faire l'examen. Cependant, dans la mesure où plus de trente années se sont écoulées depuis son commencement, il est nécessaire d'en relever quelques traits fondamentaux.

La raison sensitive relève d'un autre mode de production industrielle. Le monde réel, de plus en plus peuplé, interdit de guerre, et donc de régulation démographique⁷⁷, sous peine d'anéantissement, est soumis à une rationalisation, une mise à profit de plus en plus intensive. La subjectivité, éduquée à concevoir sa liberté esthétiquement, se concentre vers l'espace virtuel. La télévision était un monde virtuel où la conscience demeurait dans un état de passivité relative, entrecoupé de moments d'identification suscités par une narration efficace. L'ordinateur personnel et les consoles de jeu ont permis l'accès à des mondes virtuels interactifs, où la conscience, bien qu'elle s'y meuve sans corps, peut y demeurer. Internet a accru le potentiel, en proposant des environnements changeants, qui vont – car c'est le principe de l'Internet « 2.0 » – jusqu'à s'adapter à la subjectivité selon ses navigations antérieures, lui présupposant une identité.

Ce rapport au monde virtuel, sous la forme d'« avatars », au sens indien du terme, qui sont des incarnations temporaire de dieux immortels, correspond à un

⁷⁷ Nous faisons ici nôtre la thèse de Gaston Bouthoul, fondateur de la polémologie, selon lequel la guerre a une fonction de relaxation démographique consciente sur les sociétés qui y recourent. Il reprend à ce titre la définition de fonction d'Émile Durkheim dans *De la division du travail social*, impliquant la notion de répétition, notant que la guerre est « un des phénomènes sociaux les plus réguliers et les plus constants » : « La guerre peut donc être rangée parmi les *institutions destructrices volontaires*. Nous appelons ainsi toutes celles qui tendent soit à empêcher les naissances, soit à diminuer le nombre des vivants. » Gaston Bouthoul, *Traité de polémologie, sociologie des guerres*, Payot, Paris, 1951, 1991, pp. 265-281.

abandon du corps, conçu comme enveloppe charnelle de la conscience dans le réel ; monde qui ne vaut plus que comme point de départ vers les autres mondes. L'art qui correspond à ce monde est le jeu de rôles, art qui réalise la synthèse entre environnement réalisant l'affranchissement de l'individu, le délivrant de son déterminisme physique, et narration qui représente les passions humaines et provoque ainsi l'émancipation. Cependant si l'art fait partie de la vie, une vie qui se résume à la contemplation de l'art n'est pas une vie, car elle est sans repère, aussi loin que l'art puisse pousser la mimésis, l'imitation de la nature, ou par un terme plus ludique, la simulation.

Cependant le rapport au virtuel ne se limite pas à l'aspect ludique. Non seulement la télévision en 2011 demeure encore l'autorité virtuelle par excellence, mais Internet permet le visionnage, l'écoute, la communication, l'achat et l'information. De façon plus générale, le travail tertiaire, majoritaire dans les pays industrialisés se pratique désormais sur support informatique. La conscience individuelle, à l'ère informatique, se caractérise par un déplacement de la conscience plus fréquent dans les mondes virtuels que dans le monde réel.

C'est à ce titre que l'art utilitaire spécifiquement industriel, devient la réhabilitation spirituelle du monde matériel, par la composition de l'espace réel pour l'épanouissement de la subjectivité, et la protection et la mise en valeur des œuvres d'art utilitaires, ou œuvres de design. Le design comme art industriel a cette vocation de rendre le monde réel digne d'être vécu, et donc de n'être pas essentiellement conçu comme voué au travail ou aux déchets. Il revient aussi à cet art de produire des environnements pérennes par la beauté et la qualité de leurs compositions, et d'admettre que la protection de la nature dans l'œuvre démiurgique qu'est le design, consiste dans la protection de sa propre nature humaine. Dès lors que l'humain se limite à une conscience voyageant à travers des tressaillements électroniques, oubliant son corps et le contact avec la nature dont il a besoin, il voue ce même corps, ainsi que l'empathie qu'il procure envers ses pairs, à l'obsolescence.

II. Phénoménologie de l'Idée esthétique.

L'Idée esthétique, telle que nous l'avons expliquée jusqu'ici est la conscience libre telle qu'elle s'exprime à un moment précis de l'Histoire industrielle, sous la forme de l'affranchissement, dans et en opposition au mouvement de l'Histoire industrielle, la raison plastique, qui tend vers une production sans cesse croissante. L'expression de cette conscience libre sous la forme d'un modèle de conformation spatiale doit donc être définie dans ses occurrences concrètes. Le travail de Karl Marx est à ce titre éclairant, et il nous faut l'expliquer afin de défendre l'hypothèse selon laquelle l'Idée esthétique dépasse les catégories opposées d'infrastructure et de superstructures qu'il a conçues.

Dans son Introduction à la critique de l'économie politique, Marx fonde deux concepts qui nous sont essentiels : d'abord la distinction entre infrastructure productive et superstructure idéologique ; ensuite ce que nous appelons la métaphysique cyclique de la production.

Marx aborde ainsi la distinction entre infrastructure et superstructure : « Dans la production sociale de leur existence, les hommes entrent en des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté, rapports de production qui correspondent à un degré de développement déterminé de leurs forces productives matérielles. L'ensemble de ces rapports de production constitue la *structure économique de la société*, la base concrète sur laquelle s'élève une *superstructure juridique et politique* et à laquelle correspondent des formes de conscience sociale déterminées.⁷⁸ »

A cela Marx ajoute le constat de la liberté comme affranchissement du déterminisme matériel, du caractère démiurgique de la raison historique à l'ère

⁷⁸ Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, 1857, L'Altiplano, 2008, p.11. C'est nous qui soulignons.

industrielle qui agit directement sur le déterminisme de l'individu : « Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être ; c'est inversement leur être social qui détermine leur conscience. A un certain stade de leur développement, les forces productives matérielles de la société entrent en contradiction avec les rapports de production existants, ou, ce qui n'en est que l'expression juridique, avec les rapports de propriété au sein desquels ils s'étaient mus jusqu'alors. De formes de développement des forces productives qu'ils étaient, ces rapports deviennent des entraves. Alors s'ouvre une époque de révolution sociale⁷⁹. »

Il nous faut revenir sur ce dernier point, car le travailleur, soumis à l'aliénation productive qui le fait travailler autant que possible, l'appauvrit, divise son temps de travail au maximum en tâches abrutissantes, a eu plus d'une fois l'occasion dans l'Histoire de faire la révolution, que ce soit à l'ère industrielle ou auparavant, que l'on prenne exemple sur la guerre sociale qui suit de près l'assassinat des Gracques qui, par leur loi agraire, voulaient recourir au partage des terres⁸⁰, la propriété individuelle n'a pratiquement jamais été niée, et lorsque ce fut entrepris, la réalisation ne fut jamais complète. En URSS, la collectivisation généralisée des terres agricoles a engendré des révoltes et la mort de dix millions de personnes environ, d'après Staline lui-même. Les paysans conservèrent finalement de petites parcelles privées⁸¹.

Donc, bien que l'agitation sociale, voire la révolution ait engendré dans les sociétés industrielles une redistribution des richesses, la propriété ne fut jamais complètement remise en question ; par contre, ce qui apparaît à l'évidence, c'est l'individualisation et la réduction constante de l'espace concédé à l'épanouissement de

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ « De tous les côtés on n'entendait que plaintes de cette nature, que clameurs mêlées d'indignation. Les citoyens pauvres répondaient à toutes ces doléances, que de leur ancienne aisance ils étaient tombés dans une extrême misère ; que cette détresse leur empêchait de faire des enfants, faute d'avoir de quoi les nourrir ; ils énuméraient toutes les expéditions militaires qu'ils avaient menées pour gagner cette terre et s'indignaient de se trouver privés de leur portion dans ces propriétés ; en même temps ils reprochaient aux riches d'avoir préféré à des hommes de condition libre, à des concitoyens, à ceux qui avaient l'honneur de porter des armes, des esclaves, engeance toujours infidèle, toujours ennemie de ses maîtres, et par cette raison frappée d'anathème à l'égard du service militaire. » Appien, *Les guerres civiles à Rome, livre I*, Belles lettres, Paris, 2004, p.39. La loi agraire, ou partage des terres conquises est le plus épineux problème politique de la République romaine, qui dura tout au long de celle-ci, et suscita le plus de révoltes et de séditions. Sur sept tentatives seules deux réussirent.

⁸¹ en 1939, ces lopins qui ne représentent que 3 % des terres produisent 25 % des récoltes, plus de la moitié des fruits et des légumes, et 72 % du lait et de la viande. D'après Oleg Khlevniouk, *Le Cercle du Kremlin*, Seuil, Paris, 1996.

la subjectivité, dont témoigne le volume sans cesse croissant de la production industrielle consacrée à l'équipement domestique, et finalement, le nombre croissant d'ordinateurs personnels, de téléphones portables, et maintenant de tablettes informatiques, qui restreignent la conscience à la captation et à l'émission d'ondes ou à des images. Les révolutions n'ont pas distribué les richesses, mais contribué à enfermer la subjectivité dans des espaces restreints, que sont le domicile, puis la télévision et enfin les mondes virtuels.

Cela nous conduit à concevoir que l'opposition entre infrastructure productive et superstructure idéologique, est sursumée ou plus simplement annulée, comprise et dépassée par le mouvement historique de la raison matérielle, dont l'Idée esthétique se manifeste sous forme de moments libérateurs. Il nous faut clarifier cette idée.

L'infrastructure productive est l'ensemble des rapports sociaux qui engendre la richesse d'une société, même si la notion selon laquelle le service, ou secteur tertiaire engendre effectivement de la richesse fait débat. La superstructure est l'ensemble des institutions intellectuelles, juridiques et politiques qui garantissent la stabilité et le bon fonctionnement de l'infrastructure productive. C'est le déterminisme intellectuel et juridique qui définit le rapport au travail et la hiérarchie intrinsèques à une société donnée. Les idées politiques ne servent alors plus tant à libérer une société qui n'aspire qu'à un affranchissement matériel, qu'à la dominer en la persuadant que le citoyen est libre par principe. Cependant, même en pointant ce fonctionnement, Marx produit une idéologie, le Communisme, qui est dans son principe une anti-idéologie, une idéologie visant à la ruine des idéologies, elle-même comprise. L'échec du marxisme, dans la mesure où il n'a pas réalisé sa propre dissolution dans le progrès humain témoigne de ce que l'infrastructure productive réalise effectivement la dialectique propre au Design : sa finalité est la rationalisation et la composition spatiales, et l'Idée esthétique est précisément la nouveauté qui la nourrit, et qui commande les formes du déterminisme intellectuel qu'est la superstructure. C'est le travail sur et pour l'espace qui explique l'opposition entre infrastructure productive et superstructure institutionnelle.

Il est donc nécessaire en premier lieu de montrer le fonctionnement inhérent à l'infrastructure et à la superstructure, pour comprendre le rôle de l'Idée esthétique dans le mouvement de l'Histoire déterminé d'abord par la raison matérielle plastique, puis par la raison matérielle sensitive.

1. Métaphysique de la production incrémentielle.

La métaphysique de la production incrémentielle, qui définit le fonctionnement de l'infrastructure à partir duquel nous inférons celui de la superstructure, a été expliquée par Karl Marx dans le chapitre II de l'Introduction à la critique de l'économie politique, bien que Marx ne donne à sa théorie ce titre-là. Pourtant c'est bien ainsi qu'en termes modernes l'on est amené à le comprendre. D'abord parce que la métaphysique est la science qui définit les concepts, et que conséquemment il n'existe aucune autre science qui ne puisse lui reconnaître la prééminence sans se contraindre au silence. Ensuite, parce que l'incrément, la faculté de croître par soi-même indéfiniment, est précisément ce qui caractérise la production industrielle, dont l'infrastructure productive n'est finalement que l'aspect humain. Il s'agit donc ici de comprendre comment l'infrastructure productive des sociétés industrielles est commandée par l'incrément productif, quel rôle y tient la superstructure institutionnelle, et comment l'Idée esthétique en définit la forme et la finalité.

La production industrielle se définit en premier lieu par trois qualités : le recours à la constance énergétique⁸², l'existence d'un espace scientifique permettant une reproduction identique des objets, qui signifie la reproductibilité universelle des objets et l'absence de recours au savoir-faire, et enfin et surtout la division et la simplification des tâches productives visant à accélérer leur répétition⁸³, réduisant le

⁸² « Pour développer les dimensions de la machine d'opération et le nombre de ses outils, il faut un moteur plus puissant, et pour vaincre la force d'inertie du moteur, il faut une force d'impulsion supérieure à celle de l'homme, sans compter que l'homme est un agent très imparfait dans la production d'un mouvement continu et uniforme. Dès que l'outil est remplacé par une machine mue par l'homme, il devient bientôt nécessaire de remplacer l'homme dans le rôle de moteur par d'autres forces naturelles. [...] Ce n'est qu'avec la machine à vapeur à double effet de Watt que fut découvert un premier moteur capable d'enfanter lui-même sa propre force motrice en consommant de l'eau et du charbon et dont le degré de puissance est entièrement réglé par l'homme. Mobile et moyen de locomotion, citadin et non campagnard comme la roue hydraulique, il permet de concentrer la production dans les villes au lieu de la disséminer dans les campagnes. Enfin, il est universel dans son application technique, et son usage dépend relativement peu des circonstances locales. » Karl Marx, *Le Capital*, tome I, p.274-275, Garnier-Flammarion, 1969, Paris

⁸³ Nous renvoyons à l'exemple de la fabrique d'épingles, dans le premier livre de l'ouvrage d'Adam Smith, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des Nations*.

rôle de l'ouvrier, autrefois détenteur d'un savoir-faire, à celui de robot⁸⁴ ou au mieux de technicien ; ce sont l'ingénieur et le styliste qui conçoivent alors les objets produits.

La métaphysique de la production incrémentielle est cyclique, et se définit ainsi : la production appelle la consommation, car elles ne peuvent exister l'un sans l'autre⁸⁵. Le mouvement de la production vers la consommation s'appelle la diffusion, ou pour Marx, la distribution. Le mouvement de la consommation vers une production augmentée s'appelle la création de richesse, ou pour Marx, l'échange⁸⁶ ; la production étant le point de départ et de retour du cycle, c'est à elle que l'on en attribue le caractère incrémentiel :

« Le résultat auquel nous arrivons n'est pas que la production, la distribution, l'échange et la consommation sont identiques, mais qu'ils sont tous des éléments d'une totalité, des différenciations à l'intérieur d'une unité. La production déborde aussi bien son propre cadre dans sa détermination antithétique d'elle-même que les autres moments. C'est à partir d'elle que recommence sans cesse le procès. [...] Une production déterminée détermine donc une consommation, une distribution et un échange déterminés, elle règle également les *rappports réciproques déterminés de ces différents moments*. »⁸⁷

Donc la production industrielle détermine ce cycle de diffusion, de consommation et d'échange par lequel elle s'écoule et s'accroît. Marx attribue l'incrément de la production industrielle à la création du besoin par la production :

⁸⁴ L'invention du terme de robot, par Karel et Josef Capek, signifie le travailleur mécanique, qui se définit quant à sa tâche (*robot*, en Tchèque et Polonais). Ainsi le prolétaire comme la machine qui plus tard le remplace, ne se définissent plus qu'ainsi. Le manque de dignité et l'inhumanité dont relève ce terme, ne peut se retrouver en Français que dans l'argot « larbin », bien que cette acception, si elle s'étend à l'activité dont on imagine les robots capables, c'est-à-dire à l'exécution de toutes les tâches pénibles à l'homme, ne recouvre pas la complexité technique dont le terme de robot s'est avec le temps paré. Il est à noter qu'en Polonais, ouvrier se dit *robotnik*.

⁸⁵ « En fait, chacune d'elles n'est pas seulement immédiatement l'autre, ni seulement médiatrice de l'autre, mais chacune d'elles, en se réalisant crée l'autre ; se crée sous la forme de l'autre. C'est la consommation qui accomplit pleinement l'acte de la production en donnant au produit son caractère achevé de produit en le dissolvant en consommant la forme objective indépendante qu'il revêt, en élevant à la dextérité, par le besoin de la répétition, l'aptitude développée dans le premier acte de la production ; elle n'est donc pas seulement l'acte final par lequel le produit devient véritablement produit, mais celui par lequel le producteur devient véritablement producteur. Karl Marx, *Introduction à la critique*. Op. Cit. p. 47.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 62.

« Ce n'est pas seulement l'objet de la consommation, mais aussi le mode de consommation qui est donc produit par la production, et ceci non seulement d'une manière objective, mais aussi subjective. La production crée donc le consommateur ; 3° la production ne fournit donc pas seulement un objet matériel au besoin, elle fournit aussi un besoin à l'objet matériel, elle fournit aussi un besoin à l'objet matériel. Quand la consommation se dégage de sa grossièreté primitive et perd son caractère immédiat [...], elle a elle-même, en tant qu'instinct, l'objet pour médiateur. »⁸⁸

Marx explique donc psychologiquement l'impression que produit sur le consommateur la production industrielle elle-même. Si son argument demeure vrai, il effectue un raccourci, dont il nous donne la clef un peu plus loin. L'incrément industriel est dû à la conjonction de deux facteurs, l'un moral, l'autre technique.

Le premier facteur est la morale utilitariste qui consiste dans la maximisation du bien, et qui est par principe une morale productiviste, parce qu'elle substitue au bien que permet la liberté de choix, la liberté de choix elle-même ; ce qui n'est en fait qu'un autre mot pour l'accumulation aveugle des biens ou l'aliénation consommatoire. La morale utilitariste agit autant sur le producteur poussé à « travailler plus pour gagner plus », selon l'expression devenue si fameuse depuis quatre ans, que sur le consommateur, qui voit dans l'accumulation des biens produits et le choix que détermine cette accumulation effrénée une distinction sociale. Une fois que la société humaine devient société de consommation, c'est-à-dire que la population devient le réceptacle essentiel de la production industrielle, la liberté de choix devient système de signes distinctifs, c'est le principal mérite de Jean Baudrillard de l'avoir prouvé⁸⁹.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁹ L'auteur résume sa pensée ainsi, dont le reste de l'ouvrage est la preuve : « Voilà ce que ne voient pas Galbraith et avec lui tous les "aliénistes" de la consommation, qui s'obstinent à démontrer que *le rapport de l'homme aux objets, le rapport de l'homme à lui-même est truqué, mystifié, manipulé* – consommant ce mythe en même temps que les objets – parce que, posant le postulat éternel d'un sujet libre et conscient (afin de pouvoir le faire resurgir à la fin de l'Histoire comme happy end), ils ne peuvent qu'imputer toutes les "dysfonctions" qu'ils relèvent à une puissance diabolique – ici la technostucture armée de la publicité, des public relations et des études de motivation. Pensée magique s'il en est. Ils ne voient pas que les besoins ne sont *rien*, pris un à un, qu'il n'y a qu'un système de besoins, ou plutôt que les besoins ne sont rien *que la forme avancée de la systématisation rationnelle des forces productives au niveau individuel*, où la "consommation" prend le relais logique et nécessaire de la production. » Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970, Gallimard, 1986, 2005, p. 104.

Ce dernier émet par ailleurs l'hypothèse que la société de consommation, consciente de la nécessité de préserver et d'accélérer l'incrément productif qui est son fondement, organise l' « *excédent perpétuel des besoins* par rapport à l'offre des biens tout comme il spéculé sur un volant de chômage pour maximiser le profit qu'il tire de la force de travail », ce qui conduit à « *la croissance de ce déséquilibre même* entre croissance des besoins et croissance de la productivité ». C'est ainsi qu'il explique la « "paupérisation psychologique" » qui est le premier symptôme de ce que nous appelons aliénation consummatoire⁹⁰.

Ce qui nous conduit plus prosaïquement au second facteur de l'incrément industriel qu'est la diffusion, que Marx traite matériellement en termes de distribution. Il remarque à la toute fin de la seconde partie de l'introduction à la critique de l'économie politique que :

« A vrai dire, la production, elle aussi, sous sa forme exclusive, est de son côté, déterminée par d'autres facteurs. Par exemple quand le marché, c'est-à-dire la sphère de l'échange, s'étend, le volume de la production s'accroît et il s'opère en elle une division plus profonde. Une transformation de la distribution entraîne une transformation de la production [...] enfin, les besoins inhérents à la consommation déterminent la production. Il y a action réciproque entre les différents moments. C'est le cas pour n'importe quelle totalité organique. »⁹¹

Cependant Baudrillard nous a soumis l'hypothèse qu'il y avait une action volontaire d'accroître l'incrément industriel, ce que corrobore l'universalité de la morale utilitariste. Or cet incrément industriel à une limite : la diffusion. Marx ne saisit le cycle de l'incrément industriel qu'en tant que tout organique, or dans ce cycle, production et consommation se correspondent, et lorsque ce n'est pas le cas, il y a crise économique. Mais les deux termes n'ont pas de limite précise ni assignable : tout ce que l'humain produit il peut le détruire, tant que l'achat qui préside à la coïncidence des deux termes permet le renouvellement du premier par le second. Ce qui détermine le rapport entre production et consommation, ainsi que la validité de l'échange qui se produit dans ce rapport, est l'ampleur de la diffusion qui consiste à produire le besoin.

⁹⁰ *Ibidem*, p.85.

⁹¹ *Introduction à la critique*. Op.cit. p. 63.

C'est pourquoi au contraire de Marx, nous n'aborderons par la médiation entre production et consommation en terme de simple distribution des objets : la diffusion, qui recouvre la distribution des objets, mais aussi leur condition de distribution et le conditionnement des receveurs, est plus complexe, parce qu'elle recèle deux éléments sans lesquels l'incrément ne pourrait se perpétuer : la diversification et la superstructure.

La diversification est le moyen le plus élémentaire d'accroître la demande. On préfère toujours manger plusieurs sortes de choses plutôt que de manger toujours la même. La diversification permet même dans le cadre du système de la consommation, la production de l'identité du consommateur⁹². Cependant le phénomène le plus considérable de la diversification est proprement le progrès technique, qui n'existe que par et pour cette diversification, d'abord dans le domaine militaire, puis dans l'infrastructure et l'équipement de l'espace civil. Le plus souvent la science « exacte »⁹³ est considérée de façon particulière, comme le parangon de la vérité dans la société industrielle. La science « exacte » n'est pourtant pas plus vraie que la philosophie ou les autres sciences humaines, puisque les vérités qu'elle énonce ne sont que temporaires et falsifiables. La vérité de la science est la technique qui caractérise la production industrielle et sa diversification essentielle. Le monde industriel est technique par nécessité, et cette vérité n'existe qu'eu égard à la capacité qu'elle octroie à l'individu à se sentir libre de parvenir à être heureux.

Les sciences « exactes », parce qu'elles se savent falsifiables, n'ont pas vocation à énoncer des vérités éternelles, et donc à mystifier autant que la religion peut le faire concernant les phénomènes naturels, tels que la création de l'homme *ex nihilo* et autres principes irrationnels. La vérité scientifique est en fait une vérité technique, parce que la technique est plus effective que la croyance religieuse, tant pour parvenir

⁹² « Si bien que ce différencier, c'est précisément s'affilier à un modèle, se qualifier par référence à un modèle abstrait, à une figure combinatoire de mode, et donc par-là se dessaisir de toute différence réelle, de toute singularité, qui, elle, ne peut advenir que dans la relation concrète, conflictuelle, aux autres et au monde. C'est là le miracle et le tragique de la différenciation. C'est ainsi que tout le processus de consommation est commandé par la production de modèles artificiellement démultipliés (comme les marques de lessive). » *Soc. Conso. Op. Cit.* p. 126.

⁹³ Sous ce terme sont rangées la physique, la chimie, les mathématiques, toutes sciences « modèles » apte à parvenir à l'entière détermination du monde selon les néo-positivistes, le Cercle de Vienne en premier lieu.

à l'émancipation, qui commence par le citoyen-soldat, que dans la perspective de l'affranchissement du déterminisme matériel : notre monde est technique, et sans cette technique, nous ne pourrions être aussi nombreux, ni même être en tant qu'individus. Ainsi, même la vérité technique est vide, parce qu'elle dépend de l'idée que l'on s'en fait, idée bien variable selon qu'elle engendre des bienfaits ou des méfaits. Car enfin, ce que l'on recherche dans le progrès technique, c'est le progrès moral, et bien qu'à chaque révolution technique l'on croit brièvement que l'on sera plus heureux, ce court bonheur est équilibré par d'autres malheurs, dus eux aussi à la puissance technique.

Dans le système de la consommation, le progrès technique se conçoit comme une fin en soi, et la publicité qui tend à rentabiliser les recherches et les habillages esthétiques des innovations, inculque le besoin d'acheter le progrès technique. Ce discours sur la technique s'appelle technologie, et il est assurément l'un des principaux moteurs de la *croissance*, l'idole statistique qui synthétise l'engouement pour l'incrément industriel. D'autre part, la technique telle qu'elle est accessible à la population civile et telle qu'elle se découvre dans ses innovations les plus hardies et les plus mystifiantes – puisque l'illusion heideggérienne d'un dévoilement des merveilles naturelles dans la technique est toujours présente dans le système de la consommation – n'est jamais qu'ergonomie : confort, rapidité, aisance dans la manipulation sont les maîtres mots de la technique telle qu'elle est achetée, car les techniques les plus merveilleuses sont le plus souvent subies avant d'être accessibles, ne serait-ce qu'en référence à la primauté de leur usage militaire.

Le second facteur qui caractérise la diffusion de l'incrément industriel est la superstructure : l'ensemble des institutions et des idées qui détermine le comportement de l'individu de façon à optimiser sa productivité et sa consomptivité. Il est possible de s'interroger sur un éventuel renversement du rapport entre forme de gouvernement et économie, objectant par exemple que les peuples occidentaux vivent pour la démocratie, et qu'une économie forte n'en est jamais que le moyen. Tout d'abord est-il nécessaire de préciser que la puissance réelle d'un Etat est à la mesure de sa puissance économique, et qu'un Etat ayant une économie faible, sachant l'interdépendance qui existe entre les entités politiques, ne peut pas être libre, puisqu'il est contraint de dépendre pour de nombreuses sortes de marchandise, de matières

premières et de techniques des autres Etats. D'autre part, la recherche de l'affranchissement, du confort et de la prospérité l'emporte sur les droits du citoyen, lesquels existent en nombre limité, et dont le respect est, par la lourdeur administrative et la lenteur judiciaire, fort variable. Par ailleurs, le citoyen lui-même réproouve une justice trop expéditive. Ce qui l'intéresse est d'accroître son bien, et que le droit soit de son côté au moins en principe.

De sorte que, si l'argent est central dans la vie du citoyen, puisqu'il passe la majorité de son temps à en gagner ou à chercher à en gagner, il ne peut blâmer les institutions politiques de chercher à accroître la puissance économique du pays, même si le partage des richesses prête depuis toujours le flanc à la critique, en le faisant travailler et consommer le plus possible. Ainsi l'individu est déterminé pour accroître son bien et consommer au plus ; la publicité, qui est une institution, l'y incite, et les concepts émis par les intellectuels, de même que les romans et les autres œuvres, ne sont que des formes de consommation parmi d'autres, certes moins valorisées parce que plus lentes et plus contre-productives que des programmes télévisés où l'on ne distingue pas sagacité, divertissement et avidité, tel que le Juste Prix⁹⁴, par exemple.

Ainsi, la superstructure apparaît comme l'ensemble de l'appareil permettant une diffusion maximale de la production, et donc une consommation et un incrément maximaux. Mais la superstructure demeure une catégorie intermédiaire entre l'incrément nécessaire du volume productif, et son usage en tant que rationalisation, composition et création d'espace. C'est en tant que telles que l'Idée esthétique définit le devenir de la raison matérielle par contradiction interne. L'Histoire industrielle est l'Histoire de son espace, et l'évolution de celui-ci est le Design.

Les trois formes de l'Idée esthétique sont relatives aux trois moments de l'esthétique hégélienne : le symbolisme, le classicisme et le romantisme. Ces trois moments concernent initialement à la conscience sensible de l'Esprit dans le monde, et sa capacité à concevoir une œuvre sensible comme réalisation de lui-même dans le monde. Ce cas s'applique avec une acuité particulière pour l'œuvre qu'est le Design, où œuvre et monde ne se distinguent plus. Les trois moments du syllogisme esthétique

⁹⁴ Les informations sur ce jeu : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Juste_Prix

hégélien représentent les trois moments inhérents à tous les autres syllogismes du philosophe : le symbolisme représente la particularité, le classicisme l'universalité, le romantisme la singularité. Cela signifie que dans la particularité l'œuvre symbolique témoignait de l'effort de la civilisation vers la pérennité ; dans le classicisme, elle se savait avoir atteint à cette pérennité ; dans le romantisme, elle se sait faire partie du cours de l'Histoire mondiale, et s'y distingue, consciente de son originalité et de sa contribution présente à l'Histoire.

Ici ne se retrouveront pas exactement les mêmes catégories. L'Idée esthétique ne représente pas ici, mais réalise la liberté comme affranchissement. Elle se réalise dans et par l'espace construit comme modèle de l'esthétique industrielle, qui est la forme de la raison plastique puis sensitive. Les catégories de l'Idée sensitive sont la Révolution, productrice de l'identité particulière, le Progrès comme esthétique universelle, et enfin la modernité comme esthétique singulière ou subjective.

2. L'idée de révolution.

La Révolution est le moment symbolique au sens hégélien, de l'Idée Esthétique. Le plus souvent, elle se présente comme allégorie, c'est-à-dire succession de symboles. C'est dans la révolution qu'un peuple particulier prend son destin en main, se dote d'une constitution, et met la loi au-dessus du pouvoir exécutif. En outre, c'est dans la révolution que l'Etat-Nation moderne prend conscience de lui-même et se dote d'un drapeau, qui est son symbole et son mystère. Ainsi, brûler son drapeau c'est haïr une nation, lever les couleurs, c'est lui rendre hommage. Le drapeau, c'est l'espace le plus petit sur lequel la nation particulière existe.

Il s'agit maintenant d'exposer les deux traits particuliers de la Révolution en général : le mystère et l'immédiateté.

Tout d'abord le mystère : la Révolution, comme prise de conscience de l'existence particulière de la nation dans l'Histoire industrielle, est ce rapport à soi-même selon lequel la nation, détentrice de son sol, de sa culture, s'affirme comme inexpugnable. Cependant, la différence entre la soumission et la liberté ne se joue pas exclusivement dans cette conscience de soi-même. Elle se joue dans la participation à l'Histoire industrielle, laquelle nécessite l'acquisition de la puissance industrielle. Les deux premières nations à s'être émancipées furent les Etats-Unis d'Amérique et la France, et cette émancipation, tant de la nation que des individus qui la composaient, s'est réalisée par la reproduction industrielle des fusils et des canons ; en France, pour garantir l'indépendance de la République contre les monarchies étrangères, fut organisée la conscription. L'astronome, politicien et historien François Arago (1786-1853), a consacré une biographie à son maître Gaspard Monge (1746-1818)⁹⁵, qui est à ce titre éclairante.

Ce dernier, fondateur de l'école polytechnique et ami de Napoléon Bonaparte, fut le théoricien de la géométrie descriptive. Cette découverte peut sembler anodine,

⁹⁵ Dominique François Jean Arago, *Gaspard Monge, Père des polytechniciens*. 1853, Firmin Didot, Paris ; Seghers, Paris, 1965.

mais c'est elle qui fait de l'avènement de la production industrielle une révolution industrielle, parce que sans cet espace scientifique où l'objet est conçu dans son principe, il ne peut y avoir de reproduction de modèles complexes ni de simplification et de divisions des tâches. Cependant le rôle de Monge ne se limite pas à permettre abstraitement la révolution industrielle, il lui donne une existence politique en sauvant le droit de la nation à disposer d'elle-même :

« Avant la révolution de 1789, à peine réussissait-on à extraire annuellement un million de livres de salpêtre. On en tira douze millions en neuf mois, par les soins de la commission que Monge avait animée de son activité sans pareille.

Il n'y avait dans le Royaume que deux fonderies de canons de bronze lorsque l'Europe menaçait notre indépendance. Sur l'action de notre confrère, le nombre de ces fonderies s'éleva à quinze et leur produit annuel à sept mille pièces.

Les fonderies de canons en fonte de fer furent portées de quatre à trente et les produits annuels de neuf cents pièces à treize mille.

Les usines pour la fabrication de bombes, des obus, des boulets et des attirails de l'artillerie se multiplièrent dans les mêmes proportions. Il n'existait qu'une manufacture d'armes blanches ; il y en eut bientôt vingt.

Paris vit avec étonnement fabriquer dans son enceinte cent quarante millions de fusils par an. C'était plus que n'en fournissaient auparavant toutes les manufactures d'armes réunies [...]. »⁹⁶

Si la Révolution Française demeure le modèle des autres révolutions, parce qu'elle donna une forme écrite à l'émancipation citoyenne sous la forme de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen, d'autres révolutions donnent des exemples identiques de mise en valeur d'une industrie encore rudimentaire pour une cause commune, celle d'Octobre 1917 en particulier.

Cela renforce la croyance la plus profonde de l'ère industrielle, celle du mystère de la production industrielle. Cette croyance est si profondément ancrée que les

⁹⁶ *Ibidem*, p. 49.

contemporains vivent avec sans la formuler, parce qu'ils préfèrent reporter ce mystère sur des constructions intellectuelles plus complexes, essentiellement sur le concept de progrès, sinon moral, du moins technique, partout visible.

La production industrielle consiste dans un pouvoir indéfini, sans cesse croissant, visant à produire les désirs du consommateur et à s'y adapter : son mystère est donc celui de l'omnipotence plastique industrielle. Il n'y a pas de chose qui ne puisse être envisagé d'être produit, et pour cela, l'avenir est une constante interrogation, ce qui explique l'engouement pour la science-fiction, mais aussi par suite les idéologies eschatologiques telles que le marxisme, le fascisme et le nazisme, les « lendemains qui chantent » comme le « Reich millénaire ». Ce mystère de la production industrielle se réalise dans l'Idée Révolutionnaire car, lorsque la population prend possession des moyens de production industrielle, c'est avec le sentiment qu'une ère nouvelle s'ouvre, et que rien n'est impossible si tous les efforts sont mis en commun. Il se trouve donc dans la conscience du mystère de la puissance plastique potentiellement infinie, non seulement l'espérance que les maux passés prendront fin, mais le concept spatial de l'Idée esthétique selon lequel un nouveau monde sera produit, ou plus exactement que la configuration de l'espace national rendu à ses détenteurs accomplira la justice, la paix, la sécurité et la prospérité : l'espérance politique, incomparable avec toute précédence, devient rêve de grandeur démiurgique.

Cela nous conduit à considérer l'immédiateté qui caractérise tout premier terme d'un syllogisme pour Hegel⁹⁷. En effet, lorsque l'on pose le syllogisme comme distinction entre particularité, universalité et singularité, le premier terme contient les deux autres en puissance, mais encore plongés dans l'indistinction. Ainsi, le concept de Révolution contient-il en puissance ceux du progrès collectif et de la modernité subjective, car la conscience collective qui anime la Révolution a besoin, pour préserver l'union sur laquelle elle se fonde, d'inclure et les espoirs collectifs et les attentes

⁹⁷ Le syllogisme *immédiat* consiste en ce que les déterminations du concept, en tant *qu'abstraites*, ne sont, en-face-les-unes-des-autres, que dans un *rapport* extérieur, de telle sorte que les deux *extrêmes* sont la *singularité* et l'*universalité*, mais le concept, en tant qu'il est le *moyen terme* qui les rassemble, n'est en même temps que la *particularité* abstraite. Ainsi les extrêmes, tant en face l'un de l'autre qu'en face de leur moyen terme, sont posés comme ayant consistance *pour eux-mêmes*, de façon *indifférente*. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des Sciences philosophiques en abrégé*, 1830, 1959 ; Gallimard, Paris, 1970. p.200.

individuelles. De sorte que l'indistinction qui préside au concept de Révolution, n'est pas seulement génitrice des idées de progrès et de modernité mais elle trouble la distinction que nous avons posée initialement entre liberté en-soi et liberté pour-soi, entre émancipation et affranchissement.

En effet, quand le sujet n'est pas en pleine possession de ses droits à l'égalité, à la liberté, à la sécurité et à la libre expression, quand il n'est encore que sujet par sujétion et non comme auteur de son monde comme objet, il réclame l'émancipation, c'est-à-dire la reconnaissance de ses droits, avec l'espérance révolutionnaire, qui s'ancre dans le mystère industriel, que l'affranchissement de la pénibilité matérielle y sera incluse. Seuls les Etats-Unis d'Amérique ont réussi à persévérer dans cette indistinction qui constitue le « rêve américain », et ce principalement parce que l'afflux constants d'immigrés donne à ceux qui arrivent l'espérance que la pénibilité matérielle de leur existence sera reportée sur la masse déjà existante ou leurs successeurs.

Si l'on tient le suffrage universel pour une émancipation complète, l'émancipation fut longue à se réaliser. En Europe occidentale, où l'émancipation commence en 1830 et se termine en 1945, la distinction entre émancipation et affranchissement est nette, car même dans les pays à vocation démocratique comme la France ou le Royaume-Uni, le suffrage véritablement universel, masculin et féminin, est tardif : 1928 pour le Royaume-Uni, 1944 pour la France, soit quatre-vingts seize ans après le suffrage universel masculin. Pour les Etats-Unis, les Noirs ne furent dotés de droits civiques complets qu'en 1965.

De surcroît l'émancipation ne correspond pas à l'affranchissement, la condition ouvrière est en majorité misérable au XIX^{ème} siècle⁹⁸. Chaque révolution de XIX^{ème} siècle a pour fin d'étendre et de compléter l'émancipation, et ainsi, en participant au vote, de permettre le partage des richesses engendrées par l'industriel, et ainsi d'avoir une vie meilleure. La pénibilité du travail était encore accrue chez les ouvriers par la saleté, la pauvreté qui régnait en ville, et surtout la dureté du travail ouvrier, répétitif,

⁹⁸ « Paris, c'est un immense atelier de putréfaction où la misère, la peste et les maladies travaillent de concert, où ne pénètrent guère l'air ni le soleil. Paris, c'est un mauvais lieu où les plantes s'étiolent et périssent, où sur sept petits-enfants, il en meurt quatre dans l'année. » écrit Victor Considérant en 1848, cité dans Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, tome 1, *op.cit.* p.42

éprouvant et aliénant, puisque la durée de travail journalier est réglementée en France pour les enfants en 1841, pour les femmes en 1916, et la journée de huit heures votée en 1919. En 1830, les ouvriers pouvaient travailler jusqu'à soixante-douze heures par semaine, tout en étant sous-nourris⁹⁹. Lorsque les l'affranchissement n'est pas réalisé par le suffrage universel masculin, les travailleurs créèrent les syndicats ; le prestige démocratique qu'avait insufflé la victoire des alliés en 1918 fut de courte durée, et les révolutions consécutives à la crise économique de 1929, suivant l'exemple de celle d'Octobre, firent simplement l'économie de l'émancipation telle qu'elle avait été théorisée en 1789 dans la déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen. L'essentiel dans la Révolution n'était plus la citoyenneté désormais conçue comme théorique, mais l'idéal du Progrès, car ce n'était plus l'émancipation théorique qui était cause de l'affranchissement matériel, mais l'affranchissement matériel qui était la cause d'une éventuelle émancipation définitive.

⁹⁹ *Ibidem*, p.32.

3. L'Idéal du Progrès.

L'Idéal du Progrès implique l'idée d'un affranchissement collectif, réalisé en tant que rationalisation esthétique de l'espace. Si le concept de Révolution se représente dans l'espace esthétique du drapeau, l'Idéal du Progrès est présenté dans l'espace de l'affiche politique ou publicitaire, comme avenir plausible. Le concept de progrès par lui-même ne présente pas de difficulté pour être correctement entendu, puisque l'on comprend aisément ce que l'on entend par progrès matériel. De nos jours, il est évident que progrès technique, progrès matériel et progrès moral sont dissociés, car en effet, c'est une chose que l'apparition de techniques nouvelles, une autre que l'enrichissement personnel, et encore une autre qu'une nouvelle exigence éthique : nous avons pris l'habitude de les dissocier, ainsi que de séparer les discours publiques de la réalité sociale, au point que certaines exigences éthiques croissantes vont à leur propre rencontre¹⁰⁰.

L'Idéal du Progrès est particulièrement dominant dans la période de l'entre-deux-guerres. Sa finalité est la diffusion universelle, dont la reproductibilité et la fonctionnalité, les deux idéaux utilitaires, sont la manifestation. Si l'art décoratif et le rationalisme architectural furent ses formes esthétiques les plus courantes, la radio, l'affichage et les infrastructures telles que les autoroutes ou les barrages furent ses moyens techniques. Le style est un des moyens employés qui caractérise de surcroît les autres moyens, hormis la radio ; c'est pourquoi il nous apparaît prééminent.

Il est certain que la société issue du XIX^{ème} siècle était plus pauvre et moins individualiste ; elle n'hésitait pas à remettre en question ses gouvernants, et surtout à s'en faire craindre. Cette société plus digne était aussi moins sage, car encore confiante dans les miracles de l'industrie, elle n'en avait pas encore éprouvé le caractère cataclysmique. Elle avait l'exemple des Trois glorieuses et de la Commune, tandis que

¹⁰⁰ Nous référons à l'usage fallacieux des droits-créances, et renvoyons à l'ouvrage *Michel Villey, le juste partage*, sous la direction de Chantal Delsol et Stéphane Bauzon. Dalloz, Paris, 2007.

nos contemporains ont eu Auschwitz et Hiroshima pour méditer sur la responsabilité des civilisations industrielles. Ainsi se présente l'Idéal du Progrès à la fin du XIX^{ème} siècle et pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, où le progrès technique engendre une richesse dont on réclame le partage, où le progrès moral doit advenir concomitamment à l'affranchissement de la pénibilité matérielle.

Le terme d'Idéal est plus complexe, parce qu'il est à la fois politique et esthétique, dans ce cas plus qu'ailleurs. Que les idéologies soient des « idéaux », cela fait partie de l'emploi courant du terme. De même lorsque Baudelaire nomme son poème *Spleen et idéal*. Mais cela ne nous signifie pas concrètement ce qu'est l'idéal, et en quoi le Progrès en est un.

L'idée est ce que l'on conçoit distinctement dans l'esprit. L'idéal est l'idée à un niveau d'abstraction tel qu'elle est universellement concevable. Or parce que l'idéal est l'idée parfaite, elle n'est pas réalisable par soi, mais sert de modèle à l'action concrète : c'est un principe général. Lorsque nous concevons le terme d'idéal, nous concevons par-là un principe moral distinct des tentatives de le réaliser.

Si cette définition convient aisément à la politique, elle est incomplète pour l'esthétique comme science. Le concept de la science esthétique est la beauté, car si la beauté n'apparaît pas dans une œuvre, c'est qu'elle est morale, c'est-à-dire dans le principe qui ressort de l'œuvre. Il n'existe aucune œuvre d'art digne de ce nom qui ne contienne pas de beauté, et si cette beauté n'est pas consciente d'elle-même, elle réfère à un sentiment de nature moins précise, qui est le sublime¹⁰¹. L'idéal est dans l'art de la représentation des passions humaines, le principe moral par lequel il contient une beauté universellement appréciable, aussi longtemps que l'humain est humain. Cela en référence à la sculpture grecque, dont la beauté représente le corps humain divinisé, comme libre et capable de le demeurer en dépit de toutes les vicissitudes. Cependant la beauté ou l'idéal de liberté tel que les Grecs antiques le concevait était dans nos termes aussi abstraits que nos idéaux politiques : c'était une liberté comprise comme telle, qu'on ne pouvait qu'imiter, mais non pas incarner. Si les idéaux politiques de l'ère industrielle n'incarneraient pas la liberté, mais la libération, en tant que principe

¹⁰¹ Hegel, *Esthétique*, op. cit. t. I, p. 422.

moraux, ils ne pouvaient que servir de référence : c'est elle que l'on retrouve sur les affiches de publicité et de propagande de la première moitié du XX^{ème} siècle, mais que ces images n'aient qu'un infime fondement réel, ressort de l'habitude pour le spectateur de différencier la représentation du réel, et ici la présentation du réel.

Le principal frein à cette analogie est que l'idéal dans l'art de la représentation et l'idéal dans l'art utilitaire ne sont pas les mêmes. L'idéal de la beauté sculpturale grecque est celui de l'homme libre, donc libéré des angoisses et des tourments de la vie mondaine :

« La forme artistique idéale apparaît alors devant nous comme une divinité bienheureuse. Car pour les dieux bienheureux, il ne peut y avoir rien de bien sérieux dans les besoins, les courroux, les intérêts associés aux domaines et aux fins finis, de sorte que leur retrait positif en eux-mêmes, joint à la négativité de toute particularité, leur confère ce caractère serein et calme. C'est là le sens de ces mots de Schiller : "La vie est sérieuse, l'art est serein." »¹⁰²

De fait, il n'y a rien de proprement divin dans les affiches de propagande, mais sur certaines affiches, notamment touristiques, on retrouve quelque fois cette impression de sérénité, qui apparaissait sous la forme de l'élégance : c'est cette élégance qui constitue la forme la plus élevée de la liberté telle qu'elle est représentée durant toute la première partie du XX^{ème} siècle, et en accord avec les dieux grecs, elle n'est pas exempte d'un certain dynamisme, voire d'une certaine violence due au nihilisme futuriste qui fonde la modernité. Cette élégance dynamique s'incarne principalement dans l'art décoratif, le style classique industriel le plus répandu¹⁰³.

Cependant en général, les idéaux politiques donnent à penser un monde nouveau, que la fonctionnalité et la reproductibilité, les idéaux de l'art utilitaire en tant que manifestation concrète de l'Idée de Progrès, permet de fonder. Les Grecs antiques représentaient la liberté humaine en sculptant des dieux dans des corps humains, les hommes du XX^{ème} siècle ont tenté de réaliser la liberté humaine en rendant le confort accessible à tous, et leur référence n'était pas les dieux, mais les idéaux politiques eux-

¹⁰² Hegel, *Esthétique*, t. 1, op. cit. p. 230. La phrase de Schiller est la dernière de sa préface à *Wallenstein* (1799).

¹⁰³ Paul Colin, *1935 Peugeot Accélération*, Les Arts Graphiques au XX^{ème} siècle, p.296.

mêmes, qui s'incarnaient dans les images de propagande. Ainsi la manifestation la plus caricaturale de ce principe, se trouve dans les affiches allemandes pour les jeux olympiques de 1936, finlandaises pour les jeux olympiques de 1940, et surtout le film : *Les dieux du stade* de Leni Riefenstahl, qui pousse jusqu'au bout l'analogie entre l'idéal de la beauté grecque et l'idéal politique. Cet effort qui consiste par ailleurs à pousser l'analogie entre la perfection corporelle et morale grecque avec la démiurgie nazie tient lieu de caution intellectuelle à l'absence de morale en laquelle consiste l'idéal de domination nazi.

Cependant, sans jeter l'opprobre sur les idéaux politiques en général, il est nécessaire de rappeler que l'institution des Jeux Olympiques modernes, complétée par la coupe du monde de football, sont en référence aux jeux olympiques et isthmiques antiques, lesquels qui rassemblaient la nation grecque désunie politiquement. Et de même ces épreuves sportives modernes ont pour finalité de penser une nation humaine à partir de leur modèle antique. A ce titre l'universalité du politique tel qu'il a été conçu par les Grecs et les Romains antiques est conçu comme un niveau de conscience des peuples quant à leur gouvernement qui est désormais universellement adopté, et il est de la sorte aisément concevable que les idéaux politiques, moraux et esthétique, aient par leur représentation, remplacé les dieux, servant ainsi, comme dans la Rome antique le polythéisme grec, puis égyptien et perse, de références morales et esthétiques pour concevoir le monde. Ainsi la recherche de la dignité personnelle dans l'idéal politique est comparable à la métamorphose de Lucien dans l'Âne d'or d'Apulée, à ceci près que l'engagement moderne, le militantisme, remplace la dévotion ancienne aux dieux païens.

Utopie et mythes.

L'utopie, telle qu'elle a été exposée jusqu'ici, contient l'Idéal esthétique et spatial du Progrès. En effet, l'utopie présente une cité terrestre qui est parvenue à ses fins morales, qui a réussi à contrôler les tendances entropiques qui caractérisent les sociétés humaines, et qui conçoit dès lors, chez More par exemple, le progrès technique comme un surcroît de bonheur, et non comme un recours nécessaire. Si l'origine de l'utopie, de la société au fonctionnement parfait se trouve dans la République et les Lois de Platon, ce n'est pas exactement celle que nous retrouvons dans l'iconographie du Progrès, qui est, elle, une évocation de l'utopie. Dans les Idéaux du Progrès que sont les diverses idéologies politiques de l'ère industrielle, la perception esthétique d'un monde paisible, efficace, attrayant est plus importante que le corps de doctrine lui-même.

L'esthétique industrielle est alors l'effectivité de la doctrine, tant graphique que matérielle. Les esthétiques du Progrès, et principalement l'Art décoratif, esthétique de l'élégance, de la vitesse, voire de la violence, instruisent et convainquent du progrès, tant dans leur usage architectural, mobilier que graphique. L'Art Décoratif est alors l'identité concrète des réalisations de la démiurgie industrielle, prodiguant un logement et un accès à l'information pour tous, ainsi que l'accès à un confort matériel croissant. Ainsi les esthétiques du Progrès, le futurisme, le fonctionnalisme et l'art décoratif, en garantissant une diffusion universelle par la fonctionnalité et la reproductibilité, sont tout à la fois l'argument et la preuve du Progrès.

Dans les faits cependant, la conception de l'espace imposée par les idéologies démocratiques et non-démocratiques dans l'entre-deux-guerres, témoigne d'une volonté forcenée de progrès, qui ne peut se réaliser que par la dénégation de tout goût personnel, de toute notion d'individualité, car l'Idéal du Progrès, universel, apparaît dans son exécution écrasant. Le citoyen doit se contenter du service que les immenses

bâtiments lui donnent, ceux-ci étant bâtis pour la collectivité et non pour lui en propre ; et ceci s'il reste encore une notion de citoyen, puisque c'est la réification de l'Homme, la dénégation du statut de citoyen qui au nom du progrès, engendre le totalitarisme : là où il n'y a plus de personne légale, il n'y a plus d'obstacle à la décision politique, et réciproquement.

Concrètement, l'Idéal du Progrès, le plus brutalement et le plus couramment appliqué, se manifeste sous la forme d'un révoltant archaïsme architectural. Les deux formes du classicisme utilitaire que sont le fonctionnalisme et l'art décoratif, ne comptent que pour les formes les plus avancées de l'Idéal du Progrès tel qu'il est pratiqué par les Etats eux-mêmes, particulièrement dans le cadre des idéologies non-démocratiques. Cela est dû au fait qu'en l'absence de modernité, de singularité stylistique due à des architectes et des designers indépendants, l'uniformité du style étatique tend vers un archaïsme dont elle se glorifie, comme preuve de simplicité ou de continuité avec le passé. La violence de l'usage de l'écriture gothique par les nazis¹⁰⁴, même si elle fut arrêtée en 1941, en est un bon exemple, de même que le tombeau de Lénine, copie de celui du Roi de Perse Cyrus : une pyramide angulaire. La nouvelle chancellerie du Reich d'Albert Speer (1938) ou l'université Lomonossov à Moscou (1949-1953), qui est construite dans un style tout à fait composite, mais qui n'a rien de novateur.

L'idéal politique se situe dans un rapport au temps qui relève de l'utopie qui demeure son modèle. Dans leur réalisation concrète, ces idéaux oscillent entre l'atemporalité « pure » du classicisme industriel fonctionnaliste, dont le « mouvement moderne » demeure le parangon, et l'atemporalité « impériale » du classicisme industriel qu'est l'art décoratif qui, inspiré du nihilisme futuriste comme le précédent, invite à concevoir une continuité du passé vers l'avenir dans le style, allégorie de la pérennité politique. Ces deux tendances de la réalisation concrète des idéaux politiques dans la première moitié du XX^{ème} siècle, dont seule la hideuse atemporalité

¹⁰⁴ *Ganz Deutschland Hört den Führer*, couverture de l'ouvrage de Ian Kershaw, *Hitler, Essai sur le charisme en politique*, Gallimard, Paris, 1995.

pure s'est perpétuée jusqu'à nos jours, démontrent l'inversion du rapport au temps qu'impose l'utopie comme modèle d'une cité terrestre parvenue à ses fins morales¹⁰⁵.

Ce rapport au temps existe principalement dans l'eschatologie, sous forme de renversement de la forme mythique. En effet, la révolution industrielle connaît son mystère, celui de l'omnipotence plastique industrielle, mais ce mystère est vécu sans médiation, il se réalise dans l'émancipation croissante. Dans l'Idéal du Progrès, le mystère est précisé, mais il devient un mythe eschatologique. Tandis que le mythe était le récit des origines qui avait pour finalité d'explicitier les mystères dans la mythologie grecque, comme le mythe de Prométhée pour le feu, ou même le mythe platonicien d'Er¹⁰⁶ qui explique la vie après la mort et l'inégalité à la naissance, le mythe eschatologique pour sa part, représente la finalité de la civilisation, et par conséquent éclaire son destin, dont la révolution industrielle n'est en fin de compte que la genèse, un temps aussi obscur que l'était, pour les auteurs de ces mythes, le Moyen-âge. Ces mythes eschatologiques qui frappent particulièrement lorsqu'ils font partie de l'arsenal argumentaire du totalitarisme, ne sont pas autre chose que de la science-fiction à laquelle on adjoint la foi. Cependant en tant que récits mythiques, ils font partie du culte traditionnel envers le polythéisme des idéaux politiques. L'expression forgée par le sociologue Max Weber, de polythéisme des valeurs, est particulièrement adapté à l'ère industrielle qui a vu se juxtaposer la multiplicité des cultes monothéistes et la multiplicité des dévotions idéologiques.

L'argument selon lequel les idéologies politiques seraient des religions sécularisées n'est pas nouveau, et *a priori* il est artificiel si l'on tente de comparer les idéologies politiques de l'ère industrielle aux monothéismes. Car le monothéisme soutient un rapport personnel à la divinité unique d'une part, et d'autre part il est fondé sur une révélation : l'avenir qu'il propose est réel et personnel, le miracle le prouve et, s'il admet à la rigueur différentes traditions dans le cadre de l'œcuménisme, il récuse la contradiction, l'hérésie, étymologiquement le choix ; c'est-à-dire le choix conscient de se soustraire à la vérité telle qu'elle a été révélée.

¹⁰⁵ Ce rapport au temps est expliqué, selon des causes différentes toutefois, par François Hartog, dans son ouvrage *Présentisme*, op.cit.

¹⁰⁶ Platon, *la République*, Livre X, Gallimard, Paris, 1993, pp.526-538.

Au contraire les idéologies politiques, à l'instar des figures divines du polythéisme antique, coexistent au sein de la cité politique, réclament un culte rituel et collectif, où l'effort individuel a remplacé l'offrande, par exemple dans le stakhanovisme. Les hommages et les commémorations, les processions et les défilés, même s'ils admettent une finalité politique plutôt qu'une dévotion abstraite, relèvent du même type rituel. De même certains termes sont tabous, et d'autres principes sacrés, et la distinction entre ces deux termes est spécifiquement moderne. Pour les antiques, le tabou et le sacré relevaient du même domaine, s'opposant au profane¹⁰⁷. Pour les modernes, qui ont appris les leçons du Protestantisme, des Lumières et de Hegel, la magie n'est pas inhérente aux mots, mais aux actes qu'ils engendrent, car leur diffusion est leur efficace. Ainsi, si le sacré ne s'accomplit pas, si la démocratie ne rend pas plus heureux, si le Communisme ne modernise pas, si le fascisme et le nazisme ne dominant pas, ils perdent la pertinence historique qui les élevait au rang d'idéaux. A ce titre la seconde guerre mondiale est le moment où les dieux politiques, à l'instar du mythe nordique du *Ragnarök*, dans la bataille finale qui les oppose, consomment leur destin, car ils ont alors largement dépassé le cadre initial de la cité politique qui permettait leur coexistence.

¹⁰⁷ Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris, 1964, 1973, pp. 26-29.

Idéaux et idéologies.

L'idéologie est une doctrine superstructurelle à caractère politique qui a pour finalité d'accroître la production et son corollaire, la consommation par la population ou par la guerre, en amplifiant la diffusion par la publicité, la propagande, la diversification et le progrès technique. L'idéologie est un idéal politique particulier, qui donne sa forme à la production industrielle par l'esthétique utilitaire ; c'est à partir des idéaux politiques fondamentaux que l'on peut déterminer les idéologies et leur réalisation dans l'espace.

L'Idéal de Progrès prend la forme d'idéaux politiques ou de types d'idéologie. Il s'agit de présenter ici brièvement les idéaux politiques pour comprendre leur part dans l'information de l'espace à l'ère industrielle. Le premier idéal politique est celui de l'indépendance politique, qui consiste pour l'Etat à se concevoir comme souveraineté. Cet idéal étatique est conçu comme principe républicain, conscience de la chose publique comme territoire national, population, et la culture qui résulte de l'identité des deux précédents. L'Idéal Républicain réalise la liberté de la nation comme autonomie par la défense du territoire et de sa population, par la fabrication industrielle d'armes en quantité suffisante pour l'instauration d'une conscription, parce que la citoyenneté, comme Athéna, naît armée. Ainsi, si la souveraineté, la domination de soi d'une nation est un concept du XVI^{ème} siècle, il devient pleinement effectif qu'à partir de la Révolution Française, comme souveraineté populaire.

Cependant la citoyenneté implique l'existence d'un autre Idéal politique, par lequel la société, comme ensemble des rapports économiques propre à la nation, supplée au travail de l'Etat dans l'information de l'espace : cet Idéal est celui de l'Egalité. Ces deux idéaux coexistent dans le système politique à vocation démocratique, le premier en étant le garant et le sujet, le second en étant l'objet. La coexistence de ces deux idéaux complémentaires est consécutive à celle du pouvoir monarchique et de l'institution ecclésiastique comme garante de la morale dans la société d'Ancien Régime.

Cependant l'idéal d'égalité inclut une subdivision interne qui apparaît comme fondamentale puisqu'elle est l'objet des prises de parti du système politique à vocation démocratique. Car l'égalité, si elle est un principe toujours en progrès, selon Tocqueville, admet deux acceptions : la première prévaut pour la personne, libre d'agir, de s'exprimer et d'entreprendre comme elle le souhaite : c'est l'idéologie libérale, qui prend source durant l'ère moderne, avec les théories du contrat social hobbesien et rousseauiste¹⁰⁸. La seconde acception est l'idéologie socialiste, dont le Communisme fut la variante la plus adoptée parce que la plus systémique, et surtout parce qu'elle récusait l'attachement littéral au modèle utopique, qui relevait plus de la littérature que de la politique. L'Histoire mondiale était déjà trop avancée pour que des communautés indépendantes pussent en changer le cours, et l'eschatologie marxiste, qui promettait la révolution mondiale était pertinente parce qu'elle prenait en compte la nécessité de changer le cours de l'Histoire lui-même. Cependant le marxisme, tel qu'il s'est réalisé dans les pays communistes, était un idéal d'égalité qui, au contraire du libéralisme qui ne se distinguait pas de l'idéal républicain. La dichotomie propre à la création d'un système politique à vocation démocratique n'y existait pas.

La principale différence dans ces deux types de fonctionnement politique, est que dans la coexistence démocratique des idéaux républicain et libéral, la rationalisation et l'information de l'espace est en premier lieu impulsée par l'Etat : l'infrastructure territoriale, l'urbanisme, l'architecture et leurs équipements sont conçus en premier lieu pour lui. Par la suite, les différents espaces sont rationalisés et informés par la société civile ; l'Etat impulse le progrès, et la société civile poursuit l'effort, ce qui permet de concevoir à terme une amplification de la diffusion et une dynamique autonome d'accroissement de la production et de la consommation, où l'Etat ne fait que présider, réguler et réamorcer la dynamique économique de la société civile. Dans la société communiste, le concept monolithique de progrès requiert une constante mobilisation générale, comme dans un état de guerre permanent, de sorte

¹⁰⁸ Pierre Manent, *Histoire intellectuelle du libéralisme*. Calmann-Lévy, Paris, 1987, pp. 63-64. « Dans l'Etat de nature, il n'y a pas de pouvoir, ou plutôt, et cela revient au même, les pouvoirs de chacun sont à peu près égaux à ceux de tout autre : les hommes sont égaux. Comment Hobbes établit-il ce point considérable ? En usant d'un argument qui peut passer pour une plaisanterie : dans l'état de nature, le plus faible peut tuer le plus fort. [...] Si les hommes sont pour l'essentiel égaux, se leurs pouvoirs égaux se neutralisent, alors le pouvoir politique – celui qui donne consistance au corps politique – n'est pas naturel. Dire qu'il n'est pas naturel, c'est dire qu'il est artificiel : il faut le fabriquer. »

qu'en guerre continuelle, la société communiste finit par se vaincre seule. A ce titre, l'ingéniosité des dirigeants chinois une fois l'industrialisation réalisée, a été de promouvoir l'intérêt personnel simultanément à l'instauration d'un programme d'exportation, pour donner une nouvelle impulsion à une société très rigide, qui s'était déjà effondrée précédemment en tant qu'empire.

La troisième sorte d'idéal politique à l'ère industrielle est l'idéal républicain sans contrepartie égalitaire, qui est l'idéal politique de la domination. La domination a engendré différentes idéologies politiques au cours de l'ère industrielle ; toutes avaient pour vocation le progrès collectif, et pourtant la plupart d'entre elles ont eu pour effet la rapine et l'extermination des populations, intérieures et extérieures. Les trois sortes d'idéologie, parce qu'elles avaient vocation au progrès, ont engendré des types différents de configuration spatiale et de style, bien que les tentatives fussent chaque fois de courte durée. Les trois sortes d'idéologies de la domination furent trois degrés de domination distincts : l'autoritarisme, le fascisme et le nazisme.

L'idéal républicain, qui consiste dans la souveraineté du peuple sur lui-même par l'instrument qu'est l'Etat, la chose publique, conçoit tous les citoyens comme égaux. Cependant cette égalité signifie justice et équité, et réclame donc si elle est réellement reconnue, un Etat de droit où s'équivalent les idéaux républicains et égalitaires, ou en d'autres termes, où la puissance publique, armée du sentiment de patriotisme, ne l'emporte sur le droit des personnes à disposer d'elles-mêmes, défendu par la liberté d'expression. C'est par l'idéal républicain, que la nation se conçoit comme une entité libre, prête à disposer d'elle-même. Or être libre est avant tout autre chose l'idéal consistant à se dominer. La démocratie est un état variable de validité d'une république – un Etat n'est jamais que plus ou moins démocratique, mais il Etat est reconnu comme tel lorsqu'il admet en son principe, en général rédigé sous forme de constitution, que le pouvoir qui est le sien lui a été conféré par le peuple, et donc que ce même peuple peut le lui retirer, ou plus couramment, le retirer à ceux auxquels il l'a confié par scrutin pour le confier à d'autres gouvernants.

Un Etat qui n'octroie pas le droit aux individus à disposer d'eux-mêmes, et qui consiste à dominer la population à laquelle il n'a pas de compte à rendre, et qu'il ne

devrait que représenter, est despotique : les dirigeants créent et outrepassent les lois selon leur convenance. A l'ère industrielle, il existe des despotismes légaux, sous forme de dictatures prolongées, qui consistent en une suspension indéfinie de la légalité, un d'état d'urgence sans terme. L'autoritarisme consiste dans ce despotisme légal, qui se conçoit alors comme l'instrument d'un idéal tenu pour plus élevé que l'approbation populaire, celui du progrès. L'idéal républicain consiste dans la confiance que le peuple octroie à ses dirigeants pour réaliser ses souhaits, sous forme de représentation ; et cette confiance, qui consiste à conférer le pouvoir à des particuliers, a pour finalité la réalisation d'un progrès tangible, matériel ou moral. L'autoritarisme consiste à s'accaparer le pouvoir et à se prévaloir de cette confiance pour le conserver, avec pour prétexte de préserver l'unité nationale en premier lieu, et de réaliser le progrès ensuite.

La légalité conserve une certaine importance pour le despotisme à vocation progressiste qu'est l'autoritarisme, car les dirigeants n'hésitent pas à proclamer qu'ils travaillent pour le peuple et au nom du peuple. Ils concèdent donc des lois au peuple, ainsi que différentes formes de scrutin, qu'ils peuvent contourner pour les unes et truquer pour les autres afin de conserver leur mainmise, tout en sauvant certaines apparences et en conservant des partisans, qu'il est alors difficile de distinguer des clients. En somme, l'autoritarisme est la version industrielle du despotisme éclairé du XVIII^{ème} siècle.

La distinction que l'on doit opérer ici est entre autoritarisme et totalitarisme. L'autoritarisme tient le peuple pour soumis, mais le considère en tant qu'entité, il veut avoir son accord, pour obtenir des surcroûts de productivité et avoir à réprimer le moins possible, parce que la répression est contre-productive. L'autoritarisme concède donc une liberté individuelle, factice parce qu'elle n'échappe pas à l'arbitraire de la répression, qui lui tient lieu de légitimité. En outre, il tente au moins par moments, de donner des preuves de son progressisme, en commanditant des monuments ou des infrastructures dont la monumentalité symbolise l'absoluité de son pouvoir, les bienfaits qu'il peut apporter étant ressentis en même temps que l'impossibilité de se révolter.

Le totalitarisme au contraire a pour principe que le peuple n'est pas une entité à ménager mais son objet. Il consiste alors dans le pur mésusage de l'utilitarisme – l'individu est alors explicitement réifié en faveur de ce qui tient lieu d'utilité commune. Les droits de l'individu peuvent alors être suspendus à merci, et de fait, sont inexistantes. Le totalitarisme se reconnaît en deux occurrences : l'endoctrinement à la soumission et au sacrifice de la personne pour l'Etat, et l'absence de scrupules à exterminer des populations, avec pour finalité d'encourager l'avidité et le crime dans le cadre du nazisme, d'éliminer ce que l'on tient pour un ennemi intérieur pour l'empire ottoman, ou encore parce que les politiques radicales importent plus que le sort des masses, comme pour l'URSS, dont la collectivisation systématique des terres fit environ huit millions de morts en Ukraine, ou pour la Chine communiste, le Grand Bond en Avant, qui engendra la Grande Famine de Chine, occasionnant au moins quinze millions de morts reconnus officiellement entre 1958 et 1962, et peut-être le double.

Les Etats communistes se sont engagés dans leur grande majorité dans des gouvernements autoritaires, selon la doctrine de la dictature du prolétariat qui suspendait l'exigence démocratique. Cependant certains d'entre eux, comme la Chine maoïste, l'URSS, étaient ouvertement totalitaires ; la Corée du Nord l'est encore. Cela est dû au fait que l'égalité comme seul idéal politique, que l'on retrouve dans l'internationalisme trotskyste ou anarchiste, ne peut réaliser la révolution et la négation de la propriété dans le monde entier, et devient l'engagement d'un Etat particulier à s'octroyer tout pouvoir afin de réaliser le progrès le plus général et le plus égalitaire possible, ce qui ne peut arriver, puisque la notion de gouvernement et d'Etat induit une distinction de fait entre gouvernants et gouvernés, et par conséquent une domination irréductible, qui n'est légitime que si elle est consentie par l'ensemble de la population.

Toutefois autoritarisme comme totalitarisme tinrent à imposer leur style, du moins au début de leur domination. Certains autoritarismes y parvinrent, non sans prestige, comme le Second Empire en France, l'Allemagne wilhelmiennne, ou l'empire austro-hongrois. Cependant l'esthétique totalitaire repousse instinctivement, car elle porte en elle l'échec moral de l'idéal de progrès. L'Italie fasciste, qui a bien des égards s'est plus voulue un modèle d'autoritarisme que de totalitarisme, prête à controverse ;

de même que la Russie soviétique, parce que l'effort de guerre qu'elle a fourni contre le nazisme lui a octroyé un indéniable crédit moral, et que, si le règne de Staline a été totalitaire, comme celui de Mao en Chine, les déportations et les famines tendirent à diminuer après lui, ainsi que le nombre des goulags.

Le régime totalitaire par excellence fut le nazisme, et c'est là que se trouve l'effort monumental le plus considérable. Si tout idéal politique est esthétique par principe, l'Allemagne nazie s'efforça de se singulariser esthétiquement : elle n'y arriva que par la démesure de ses projets, parce que l'esthétique qu'elle employait, l'Art Décoratif, n'était pas la sienne. Le traitement esthétique de ce style relève essentiellement de cette idéologie de la domination sans contrepartie, de la pure prédation animale que prône le nazisme¹⁰⁹. Les deux principaux « monuments » furent la cathédrale d'Albert Speer, esplanade encadrée de faisceaux lumineux laissant imaginer un bâtiment s'élevant jusqu'au firmament, et le projet d'urbanisme de Berlin commencé en 1936 et jamais terminé, appelé *Welthauptstadt Germania*, dont une coupole devant mesurer 250 mètres de haut et 200 mètres de diamètre. Le style de l'Art Décoratif est le plus couramment associé à l'Idéal du Progrès, avec toute l'ambiguïté dont le terme est chargé : né en France dans les années 1920, il se poursuit aux Etats-Unis jusqu'à la fin des années 1940 sous le terme de *streamline*, et continue d'être courant jusqu'à la fin des années 1950, comme en témoigne les peintures d'Edward Hopper (1882-1967), par exemple. C'est donc la démesure qui est le trait esthétique essentiel du totalitarisme en général et nazi en particulier, car elle réalise et symbolise la réduction de la population à l'Etat de ressource que l'on utilise à merci par souci d'utilité, ou que l'on liquide si on la tient pour néfaste.

L'architecture monumentale n'est pas uniquement le fait de régimes totalitaires, mais bien un concept esthétique qui réalise une conception aveugle du

¹⁰⁹ « Ainsi, l'existence de types humains inférieurs a toujours été une des conditions préalables essentielles à la formation de civilisations supérieures... Il est certain que la première culture humaine se fonda moins sur le dressage des animaux que sur l'emploi des humains inférieurs. C'est seulement après l'asservissement de ceux-ci que le même sort fut appliqué aux bêtes, car la charrue fut tirée par le guerrier vaincu avant de l'être par le cheval. Ce n'est donc pas par hasard que les premières civilisations se sont produites là où l'Aryen, dans ses contacts avec les races inférieures, les a soumises et pliées à sa volonté... Tant qu'il a su garder sans pitié son attitude de maître, non seulement il est demeuré le maître, mais encore il a été celui qui protégeait et développait la culture. » Adolf Hitler, *Mein Kampf*, pp.295-296, cité dans William Shirer, *Le Troisième Reich, Des origines à la chute*, Stock, Paris, 1960, p. 102.

progrès, qui associe dans la capacité à subjuguier le citoyen, la capacité de la puissance publique et sa nécessité. Cependant, il est nécessaire de spécifier que l'érection de tours privées au XX^{ème} siècle, surtout dans la seconde moitié, a contribué à une surenchère entre puissance publique et acteurs privés, de sorte que le renouveau de l'architecture monumentale à partir du mandat du président François Mitterrand, comme la bibliothèque homonyme ou la gare Lille-Europe, fait suite à la construction du quartier d'affaires de la Défense, à partir de 1958, date de la construction du CNIT. C'est alors le caractère démesuré du monumentalisme, nettement superflu, qui apparaît comme oppressant et réifiant. Cependant son usage, comme dernier recours d'une esthétique politique, n'exprime plus la grandeur que par l'effroi. Cette démesure se discerne par la massivité et d'une absence d'ornement qui la renforce, témoignant d'un renversement de l'esthétique de l'idéal esthétique de progrès : là où le fonctionnalisme et la reproductibilité avaient pour fin d'équiper la population, ils servent à la soumettre en lui faisant courber l'échine. Et, de fait, les bâtiments géométriques massifs, tels que les grands ensembles urbains, les tours modernes et d'autres infrastructures monumentales, provoquent une accélération du vent qui incite le visiteur à se courber.

4. L'Idée esthétique de modernité.

Concevoir l'Idée esthétique de modernité revient à concevoir l'information et la conformation du monde réel, sa forme *a priori* et *a posteriori*, comme dépendante du concept de sujet lui-même, c'est-à-dire comment le sujet se pense et comment il conçoit l'espace. Un tel constat peut paraître spécieux dans la mesure où il ne suffit pas que chaque individu décide de transformer l'espace à sa convenance, pour que l'espace réel, mondain, change effectivement de conformation et soit informé différemment de façon pertinente. Cependant la notion de progrès, comme idée d'une information collective de l'espace, après la seconde guerre mondiale, ne cesse de céder le pas à l'idée de modernité comme information subjective de l'espace. L'espace réel n'est plus dès lors que la somme des espaces individuels, dont l'Etat, comme institution légale, régule le partage. Ainsi, il est courant de faire porter la culpabilité de la destruction de la biosphère et de la faim dans le monde sur le citoyen-consommateur, puisque l'on a prétendu en amont que c'était pour lui que le monde avait acquis cette forme et que les progrès adéquats avaient été entrepris, puisqu'il réclame lui-même un confort croissant. Cependant il est nécessaire de remarquer que l'assentiment prétendu de la subjectivité sur lequel repose le système économique de la consommation, n'est en fait qu'un conditionnement planétaire qui tend à convaincre que l'avidité est le propre de l'Homme ; ce qui revient à traiter l'humain en animal, puisque de même qu'il est dans la nature de ce dernier d'être conditionné à obéir, de même le consommateur l'est-il à acheter, soumis à la constante incitation qu'est la publicité. Cette réification n'est pourtant pas un totalitarisme au sens propre, parce que la refuser ne coûte pas la vie, seulement l'absence de statut social.

Cette tendance au traitement animal de la pensée humaine est désormais plus aisément discernable que par le passé, particulièrement par le médium télévisuel. Tandis que les avis personnels étaient auparavant sélectionnés par les journalistes pour renvoyer au spectateur une image de ce qu'il pensait et donc de ce qu'il était normal pour lui de penser, on préfère désormais saisir l'émotion plutôt que l'expression réfléchie, de sorte que l'humain est pensé par réaction, comme conditionné, répondant

à un stimulus. Ce mode de présentation de l'individu, est particulièrement fréquent dans les actualités télévisuelles, et révèle toute sa malignité dans les « talk-shows », où l'humain se résume à sa capacité pathétique.

Il est donc nécessaire de comprendre les tenants et les aboutissants du déterminisme qui caractérise le système de la consommation et la modernité en général, d'examiner les causes de l'illusion que constitue à l'ère industrielle l'autonomie de l'individu, afin d'étudier la réalité concrète et spatiale de cette modernité conçue comme mode d'être référentiel.

Le Design.

L'idée de modernité implique que le monde se conçoive comme un Design. Bien que ce terme soit le plus couramment employé comme synonyme d'esthétique utilitaire, dont l'esthétique industrielle est la manifestation la plus patente, il recouvre ici un concept plus large, qui figure le rapport de la subjectivité à l'environnement industriel. En effet, l'idée de révolution avait pour fondement l'appropriation de la puissance industrielle et de son mystère, et l'Idée de progrès était la pensée qui consistait à en définir l'usage collectif. Le Design est l'environnement industriel tel qu'il est conçu par l'Idée esthétique de modernité, parce que la modernité s'adressant spécifiquement à la subjectivité, le monde industriel ne peut se concevoir qu'en rapport à cette subjectivité, c'est-à-dire sous la catégorie de l'objet quant au sujet. Dès lors, le rapport du sujet à lui-même implique deux formes d'existence de l'objet : l'objet particulier et l'objet universel, qui sont soumis à la même dialectique de production, la masse des objets particuliers formant l'environnement industriel comme objet universel.

La dialectique qui définit l'objet industriel explicite la catégorie de design par lequel il est désigné. En effet, design est le terme anglais pour dessein, qui se distingue en principe de *drawing*, l'action de dessiner. Pourtant, design est plus ambigu parce qu'il sursume le concept de projeter et de dessiner dans celui d'informer l'espace, de

sorte que dans son principe même de donner forme, le design consiste en un usage du dessin qui a pour finalité de donner une forme adéquate à la finalité qui lui a été assignée, transposant ainsi la liberté du dessin dans la liberté de composition de l'espace réel. En français, c'est l'homophonie entre dessin et dessein, tous deux issus de désigner, qui signifie simultanément donner à voir et déterminer, qui rappelle l'étroite corrélation entre le projet conçu comme finalité, le dessein, et le projet compris comme représentation abstraite et conception : le dessin, qui est par principe une scénographie.

« Design » renvoie donc au dessein, à la notion de projet, c'est-à-dire à l'action de produire un objet selon le principe d'utilité, avec une finalité qui lui est étrangère. Projeter, c'est produire par la pensée ou matériellement, l'instrument du but que l'on vise. L'objet industriel est à ce titre du design, un projet particulier. La dialectique qui le définit comme projet comprend donc trois moments : celui de la conception ou du dessin, où l'objet doit correspondre en théorie au dessein, par sa qualité et sa réalisabilité, ou en d'autres termes par sa capacité de diffusion ; celui de la production ; celui de la diffusion et de son usage.

Cependant la masse des objets qui constitue l'environnement industriel permet de concevoir un autre Design, qui est proprement le dessein de la société industrielle, comme réalisation pour chacun de ses membres de pouvoir se libérer de son déterminisme matériel en diminuant la pénibilité de l'existence matérielle, et en accroissant son confort. Cette finalité qui se réalise à chaque instant, bien que tributaire de l'utopie atemporelle et achronique, ne lui ressemble en rien, car il ne s'agit pas de concevoir la perfection terrestre sous l'aspect d'une viabilité pérenne, laquelle aurait pour fin inhérente la paix, la concorde sociales et le bien-être corrélatifs. Il s'agit plutôt de réaliser cette viabilité pérenne sous la forme d'une contention incessante des caprices particuliers exacerbés. Si le Design comme production d'un environnement utilitaire veillant à satisfaire l'individu rapproche ce projet de l'humanité de l'utopie, et souligne sa filiation, ce Design comme projet de l'humanité lui est radicalement contraire parce qu'il s'agit d'une procrastination indéfiniment répétée du questionnement quant à la pérennité de la civilisation, d'une fuite en avant utopiste. Plus concrètement, si l'utopie consistait à imaginer comment résoudre les problèmes

que pose la collectivité humaine à l'individu, l'oppression qu'il subit, la pauvreté, le besoin de s'accroître indéfiniment et de se massacrer pour pallier l'accroissement superfétatoire, le Design comme projet humain de libérer chaque individu de son déterminisme matériel à sa guise, est une démagogie qui consiste à prétendre contenter chacun isolément et à considérer l'avenir aveuglément.

A ce titre, l'avenir n'existe pas réellement dans le Design que s'est proposé l'humanité, car la viabilité pérenne de la civilisation humaine est une question qui n'y est formulée que pour mieux être repoussée. L'avenir n'est jamais qu'un lendemain qui se répète tant que la mort ne vient pas l'interrompre. Ce rapport matérialiste au temps, sous la forme d'une perpétuelle procrastination, porte en lui-même son nihilisme, car niant sa mort comme un non-être où la nécessité le pousse mais dont il s'efforce quotidiennement de s'écarter, il ne peut qu'être pris de terreur lorsqu'il considère les souffrances et l'angoisse qu'implique ce rapprochement aveugle et constant. Cela s'explique par la nature du mystère de l'omnipotence plastique industrielle, qui substitue au mystère vital, de la vie éternelle des religions, celui de la toute-puissance idéologique du progrès, rayant d'un même trait toute interrogation sur la mort de l'individu et de la civilisation, reportée ultérieurement ou annulée dans le mythe d'une apothéose finale de la civilisation, d'une toute-puissance accomplie.

Le système de la consommation a pour finalité de compenser sa cécité volontaire et son rapport quotidien à son anéantissement propre. Conscient de sa fragilité, il conditionne le comportement humain en feignant de le singulariser. C'est la concentration monopolistique de la production des différences¹¹⁰. C'est là le principe de la consommation et du spectacle. La consommation repose sur l'achat des mêmes objets et du même confort par tous les membres de la société, compensé par la garantie d'une liberté intacte qui se manifeste par une différence infinitésimale, la liberté du goût qui ne se discute pas. Cette réduction de la personnalité au choix des marques, Baudrillard la nomme la « différence marginale »¹¹¹.

¹¹⁰ *Société de consommation*, op.cit. p. 126.

¹¹¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968, pp. 196-199.

Le consumérisme utilitariste et la superstructure chrétienne.

La modernité signifie faire partie de l'actualité de la raison matérielle, être dans ce perpétuel renouvellement de pompe que l'on appelle la mode. La mode est l'actualité esthétique, le mouvement de la raison matérielle qui produit le présent sous la forme de l'esthétique utilitaire. L'actualité à ce titre contient l'Idée esthétique, bien qu'elle ne la connaisse pas comme telle ; habituée à s'étonner de chaque nouveauté, même la plus insignifiante, la critique, même si elle perçoit la nouveauté pertinente, ne l'est que rétrospectivement. Cependant ce changement continu de la forme du monde que commande l'actualité esthétique, la mode, est nécessaire à la perpétuation de l'incrément industriel, par renouvellement la forme du monde matériel, incluant ainsi l'introduction de nouvelles techniques.

Le style, qui ne signifie rien d'autre que l'identité esthétique, est le plus pertinent lorsqu'il est le plus moderne, le plus actuel, ce qui est immédiatement reconnaissable, car encore inédit. C'est pourquoi on fait un usage très large de ce terme : le styliste est celui qui confère l'identité esthétique en fonction de son actualité. Il y a bien sûr du « grand style », du style ancien, qui illustre la culture de celui qui y fait référence. Cependant ce qui est immédiatement vendeur, et donc ce qui se conçoit comme le plus efficace est le style comme actualité, d'où l'abus du terme. Cette notion d'actualité esthétique que recouvre imparfaitement l'usage courant du terme de style, ce que signifient les expressions telles que être « à la mode », « fashionable », « dans le coup », « branché », « branchouille », « stylé », « hype », « in », et maintenant « it »¹¹².

¹¹² « Fashionable » se retrouve chez Balzac par exemple dans *La femme de trente ans*, donc dès le début de l'ère industrielle. Il désigne l'élégance des jeunes coquets. Les termes évoluent dans le sens d'une acceptation du caractère impulsif et addictionnel de la mode, qui parvient de moins en moins à masquer son but premier, qui est l'illusion d'un renouvellement du monde par le renouvellement des apparences matérielles. Branchouille témoigne d'un réel snobisme, qui confine à l'éclectisme et au dilettantisme, renvoyant à la notion très artificielle d'un cynisme élégant qu'est le dandysme, et qui n'est que l'acceptation désabusée de la mode comme rythme artificiel et cependant nécessaire du monde, c'est pourquoi en rien contestataire, le dandysme n'est pas à prendre au sérieux, à moins qu'il témoigne d'une recherche véritable du bon goût, notion esthétique qui ne se vérifie là aussi qu'avec un certain recul historique. Enfin le terme le plus contemporain et le plus hideux, it, la chose, comme dans « it bag », le

La modernité n'est au départ que la recherche d'un effet, l'adhésion de la subjectivité à l'actualité, à la raison matérielle telle qu'elle advient. Cependant le vêtement ou l'art de vivre sont changeants, tandis que l'environnement industriel et les objets qui en sont part, demeurent, et conditionnent la vie matérielle. Cette modernité a existé à partir du moment où l'on a commencé à définir une tradition, et à pouvoir ainsi distinguer l'ancien et le moderne. Toute société dynamique a ainsi sa propre notion de la modernité par opposition à la tradition. Or la modernité qu'il s'agit d'étudier ici, la manifestation de l'idée esthétique de modernité est une modernité systématique. Cela signifie que l'individu ne peut se définir dans la société qu'en rapport à son actualité esthétique, dont l'actualité technique est la modalité décisive, puisqu'elle distingue finalement l'individu moderne de celui qui est dépassé. L'identité individuelle ne se définit plus par l'immortalité de l'âme ou la citoyenneté, mais par l'adhésion à l'actualité – l'identité moderne du consommateur.

Il y a trois formes de modernité systématique à l'ère industrielle, qui impliquent trois sortes de rapport au monde. En effet, plus l'individu est moderne et donc pertinent socialement, plus il se détermine matériellement. Cette détermination matérielle ne consiste pas exclusivement dans l'acquisition d'un appareil particulier, mais dans le rapport à l'espace et au temps. Les trois moments de la modernité systématique sont la modernité en-soi, pour-soi et en-soi pour-soi.

La modernité en-soi est le rapport de l'individu au monde conçu comme celui du travail. L'ère industrielle a produit un temps scientifique, parce que la mesure du temps est scientifique tout d'abord, avec l'instauration de méridiens, la précision s'accroît avec l'usage du chronomètre, mais aussi parce que les progrès des lampes permettent le travail de nuit dans les ateliers et les usines. Le temps cyclique agricole n'est plus la référence temporelle. Lorsqu'on loue une force de travail, on acquiert alors le temps de travail de l'ouvrier, et l'on prélève une part de sa valeur, la plus-value, parce que la valeur du temps de travail n'est pas fixée par celui qui l'accomplit, mais par celui qui emploie ce dernier. Ce principe pousse le travailleur à accomplir le plus de temps de travail possible pour parvenir à un revenu décent, du fait de la

sac qu'il faut avoir, témoigne d'une réelle aliénation consummatrice où l'être devient si superficiel qu'il s'identifie à la dernière nouveauté.

concurrence entre les travailleurs accrue par l'exode rural, lui-même conséquence de l'expropriation des petits propriétaires ruraux ; cette concurrence poussée à son comble par un effort maximal du travailleur, est intenable lorsque ce dernier l'accroît encore, puisqu'il est contraint, faute de pouvoir élever ses enfants et nourrir sa compagne, de les assigner également au travail. Plus il y a de temps travaillé, moins celui-ci a de valeur ; tel est le principe de l'aliénation au travail : le temps est une marchandise dont l'actualité économique ou efficiente détermine la valeur¹¹³. Ce phénomène est accru par la mécanisation relative à l'accumulation du capital et à un chômage constant, qui permet de faire pression sur les salaires.

Le style est alors comme fait de l'actualité, comme participation de l'individu, un luxe que l'industrialisation tend cependant à étendre à une majorité de la population, à diffuser. La prééminence de l'idée de progrès collectif à partir du XX^{ème} siècle, tend à définir l'appartenance esthétique et donc idéologique à une forme idéale du progrès comme style et comme modernité, mais l'uniforme par exemple, s'il démontre une importance sociale et une discipline, n'est pas moderne par lui-même, mais dans la mesure où il se rapporte à l'actualité. Ainsi le militaire avait-il plus de panache avant la première guerre mondiale qu'après.

Le second moment est celui de la modernité pour-soi, du système de la consommation. Un temps individuel uniquement productif engendre une instabilité sociale constante, un mécontentement des populations, et n'est pas favorable à l'incrément industriel, puisqu'il concentre la plus grande part des richesses produites dans les mains de quelques-uns, lesquels réinvestissent et spéculent plutôt que de consommer. Or une fois les infrastructures territoriales construites, chemins de fer et routes, la « seconde colonisation » accomplie, le besoin d'investissement infrastructurels cesse progressivement tandis que l'incrément industriel réclame un

¹¹³ Marx, *le Capital*, Section II, chapitre VI ; section III à VI pour la plus-value ; section VIII pour l'accumulation primitive et l'expropriation de la population campagnarde. « La réserve industrielle est d'autant plus nombreuse que la richesse sociale, le capital en fonction, l'étendue et l'énergie de son accumulation, partant aussi le nombre absolu de la classe ouvrière et la puissance productive de son travail, sont plus considérables. Les mêmes causes qui développent la force expansive du capital amenant la mise en disponibilité de la force ouvrière, la réserve industrielle doit augmenter avec les ressorts de la richesse. Mais plus la réserve grossit, comparativement à l'armée active du travail, plus grossit aussi la surpopulation consolidée dont la misère est en raison directe du labeur imposé. Plus s'accroît enfin cette couche des Lazare de la classe salariée, plus s'accroît aussi le paupérisme officiel. Voilà la loi générale, absolue, de l'accumulation capitaliste. » Op.cit. p. 471.

accroissement constant du volume productif. Le système de la consommation, qui commence aux Etats-Unis dans l'entre-deux-guerres, fut d'abord freiné par la crise économique de 1929, mais cela ne l'empêcha pas de devenir le système économique mondial. Il consiste alors à faire consommer la population, accroissant ainsi durablement la diffusion et donc la capacité d'incrément de la production industrielle. Le temps se divise alors entre temps productif et temps consomptif, c'est-à-dire dédié à la consommation. Ce temps consomptif est à l'instar du temps productif découpé avec précision par Frederick Winslow Taylor (1856-1915), lui-même divisé en un maximum de tâches dont chacune à accroître le confort par achat ou usage de marchandise, mais qui consiste en totalité comme aliénation, abandon de soi par exploitation matérielle du temps libre. Il est logique de s'équiper pour jouir de l'existence, mais l'impératif d'équipement repousse sans cesse la définition du bien-être à un moment ultérieur. Il y a toujours quelque chose de nouveau à désirer et à acquérir, et se distinguer par les signes sociaux procurés par l'achat est une promesse plus sûre que de jouir de ce que l'on possède déjà : s'attacher aux objets utilitaires est un risque vain, car conçus pour être dilapidés, il faudra s'en départir sous peine de s'encombrer ; s'attacher aux objets, c'est alors affronter le gouffre de la ringardise, du déclassement, mais aussi du destin des objets qui est par analogie celui de l'Homme auto-réifié dans la modernité¹¹⁴, c'est pourquoi entasser est à la fois irrépressible et honteux.

Dès lors, le temps consomptif n'est pas celui du bonheur mais celui de l'acquisition de l'acquisition d'une capacité croissante au confort, qu'un court bien-être vient parfois sanctionner. La notion de modernité consommatoire, qui se traduit dans la personnalisation des marchandises pour mieux correspondre à la paradoxale identité de chacun, à son caprice dans le confort, est donc indissociable de l'aliénation consommatoire, dilapidation des marchandises et du temps libre, similaire à l'aliénation du temps de vie par le travail.

Le troisième moment, celui de la modernité en-soi et pour-soi n'implique plus la division du temps mais celle de l'espace, dont le temps n'est que la modalité intrinsèque. L'espace privilégié est celui de l'écran, l'espace virtuel. Ainsi le découpage

¹¹⁴ « Faut m'garder/ Et m'emporter/ J'suis pas périssable/ J'suis bon à consommer. » Eddy Mitchell, *Le Cimetière des éléphants* (1982).

systematique du temps s'intériorise comme pratique, ou s'impose par l'autorité télévisuelle qui est le temps de référence. Le calendrier lui-même n'est plus que celui de la consommation, qui se célèbre dans chaque moment et chaque rapport de l'existence sociale : Noël, la Saint-Valentin sont des opérations de surconsommation qui tranchent avec le gaspillage quotidien puisqu'elles sont pratiquées dans l'optique du don, avec la prétention de renforcer le lien social que la consommation par usure de la conception du temps, érode d'autre part. L'absence radicale de la notion de progrès, comme conséquence de la disparition des idéaux politiques, permet de concevoir une modernité qui existe en-soi pour-soi, en pleine autonomie, comme pure distinction sociale. Il est impératif de se distinguer : c'est le principe que clament les journaux de mode, le principe de l'objet « it », sommet d'hystérie distinctive. Il n'y a plus de temps, mais seulement l'actualité et la modernité qui lui correspond. L'aliénation caractéristique de cette modernité est l'aliénation spectaculaire, la constance référence à l'espace virtuel, aux écrans pour déterminer le rapport au monde, rapport qui nécessite finalement la médiation de l'écran, tant pour le travail que pour les loisirs. La fenêtre qu'est l'écran télévisuel ou le moniteur, est l'instrument qui donne sur une actualité insaisissable, en comparaison de laquelle l'expérience du réel n'est jamais que particulière et insignifiante. De même que le bonheur utilitariste vide de définition finit par être remplacé par les moyens du bonheur, de même le rapport au monde finit par être remplacé par l'instrument qui en conditionne l'accès : l'interface, qui se décline en une multiplicité de mondes possibles, sans interférence les uns des autres, autres formes d'actualités autonomes, commandées par leur propres rapport au temps, à l'instar des MMORPG, des jeux de rôles informatiques massivement multi-joueurs.

Finalement, l'identité moderne apparaît comme une réification de soi. Le standing, qui est la manifestation objective de l'identité moderne, fait du statut social une marchandise où l'individu doit se conformer, se calibrer. Par suite, le détachement quant au corps, soit par l'emploi du virtuel, soit par la chirurgie esthétique, achève cette réification comme concession de sa matérialité au système de la consommation régi par le spectacle. Cette réification de soi, est une conformation volontaire à la modernité. La morale utilitariste réelle s'était d'abord présentée comme productiviste, puis totalitaire ; c'est maintenant une réification réflexive : la personnalité, puis le

corps deviennent les instruments de la maximisation du bien-être matériel. La modernité tend ainsi vers la compulsion et le conditionnement intégral ; contre ce conditionnement volontaire et sans issue, il n'y a pas de révolte formulable, seulement la plus grande irrationalité, la destruction de l'espérance du bien-être, comme celle des services publics, que l'on voit encore se répéter de nos jours durant les émeutes.

« Il n'est pourtant que d'admettre un instant l'hypothèse selon laquelle l'abondance elle-même n'est qu'un (ou du moins est aussi) système de contraintes d'un type nouveau pour comprendre aussitôt qu'à cette nouvelle contrainte sociale (plus ou moins inconsciente) ne peut que répondre un type nouveau de revendication libératrice. [...] Si l'abondance était liberté, alors cette violence serait en effet impensable. Si l'abondance est contrainte, alors cette violence se comprend d'elle-même, elle s'impose logiquement. Si elle est sauvage, sans objet, informelle, c'est que les contraintes qu'elle conteste sont elles aussi informulées, inconscientes, illisibles : ce sont celles même de la "liberté", de l'accession contrôlée au bonheur, de l'éthique totalitaire de l'abondance. »¹¹⁵

C'est ainsi que l'éclosion et l'expression de la subjectivité consummatrice demeurent des énigmes, si elles ne sont pas mises en perspective par la superstructure de la consommation, laquelle conditionne les comportements particuliers. C'est la superstructure chrétienne de la consommation, le moment où est produite, dans le cadre de la production industrielle, la subjectivité consummatrice sous la forme de l'identité moderne. Ce moment chrétien de la consommation, qui marque l'avènement d'une nouvelle subjectivité comme liberté personnelle et la fin des idéaux politiques où la liberté était conçue comme collective, observe une forte analogie avec le passage, dans la culture européenne, de la fin de l'antiquité et de l'autorité politique romaine à l'avènement de la subjectivité chrétienne. Toutefois ici ce n'est pas une âme immortelle qui advient, mais une subjectivité qui se définit par sa modernité. Ce passage de la liberté idéale du progrès à la liberté subjective de la consommation est une réaction à l'arbitraire idéologique qui a conduit au totalitarisme, de même que la liberté chrétienne de l'âme et l'esthétique romantique qui lui est corrélée, furent une réaction

¹¹⁵ *Société de consommation*, op.cit. pp. 281-282.

à l'arbitraire du pouvoir impérial romain, une liberté par-delà la contrainte physique du pouvoir politique¹¹⁶.

Historiquement, la société de consommation se s'est développée au-delà des frontières états-uniennes, d'une part par rejet de l'arbitraire politique, qu'il fut celui des despotismes idéologiques ou des empires coloniaux, et d'autre part parce qu'après le massacre que fut la seconde guerre mondiale, la guerre et l'autorité politique ne motivaient plus le travail des particuliers, et que la nation en arme, dans les pays « capitalistes », avait le pouvoir de refuser l'ordre ancien et son arbitraire. De sorte que le système de la consommation a permis à l'individu de travailler pour accroître son confort personnel, et a donc substitué à l'arbitraire politique la liberté de consommer, qui n'a certes rien de spirituel en soi, mais réalise une liberté personnelle. A ce titre, la dissolution des empires coloniaux marque là aussi une analogie forte avec la fin de la romanité.

La pertinence du concept de superstructure chrétienne est pourtant mise en question par la différence profonde entre la subjectivité moderne et la subjectivité chrétienne, qui semblent n'avoir rien en commun que la subjectivation, la production du sujet par une superstructure. Par exemple, la personnalisation de la consommation n'est en rien semblable à l'âme immortelle chrétienne ; et de même, l'équivalence du sacré dans la société industrielle ne se retrouve que dans les droits civiques qui ont remplacé dans l'idée révolutionnaire les principes d'autonomie individuelle chrétienne : la consommation prétend plus aisément être profane que sacrée, et elle se

¹¹⁶ « La légalité abstraite se caractérise par le fait qu'elle n'est ni concrète ni organisée en elle-même ; lorsqu'elle devient prédominante, elle ne peut être mise en marche et exercer son pouvoir que par une force arbitraire apparaissant sous la figure d'une subjectivité contingente [...]. Ainsi naît un pouvoir arbitraire, grâce à lui, l'opposition est aplanie ; l'ordre et le calme règnent. Mais ce calme est en même temps le déchirement intérieur absolu : c'est une conciliation extérieure, purement séculière de l'opposition, et pour cette même raison, elle est en même temps la révolte de l'intériorité qui connaît désormais la souffrance du despotisme. L'aplanissement de l'opposition requiert donc, en un second temps, une conciliation supérieure et véritable, c'est-à-dire une conciliation spirituelle : il s'en suivra nécessairement que la personnalité individuelle sera en elle-même purifiée et transfigurée dans l'universalité et deviendra en tant que telle l'objet de l'intuition, de la connaissance et de la volonté. [...] Au règne purement séculier s'oppose ainsi le règne de la subjectivité qui se connaît elle-même et connaît sa véritable essence, le règne de l'Esprit réel. » Hegel, *La raison dans l'Histoire*, op.cit. pp. 291-292.

manifeste même pour Baudrillard, à la suite d'Herbert Marcuse comme une fin de la transcendance¹¹⁷.

Ainsi est-on amené à concevoir que la subjectivité moderne produite systématiquement par la société de consommation, s'inscrit dans une superstructure chrétienne, mais que cette structure est vide, qu'elle n'a pas d'autre sens que d'isoler la subjectivité en la mettant superficiellement en valeur par la personnalisation supposée des objets. Il s'agit là d'une domination sur la population qui tranche nettement avec le principe de rassemblement politique propre aux idéaux antérieurs. La communion induite par l'autorité télévisuelle est celle de la famille avec elle-même ; il n'y a pas de véritable rassemblement, hormis le week-end, où la population se retrouve dans les centres commerciaux, les supermarchés. Mais dans cette foule, au contraire du marché qui est un lieu de rencontre et d'échange, chacun est aveugle à la présence des autres et se contente de l'apparence de vie et de chaleur humaine qu'imprime la notion de foule. Ce paroxysme de l'isolement en foule est atteint durant les soldes, où chacun s'efforce, simultanément, de faire les meilleures affaires possibles, et entre ainsi en concurrence avec son prochain. Car il n'y a pas de procession ou de manifestation dans la consommation, où l'humain serait conduit à contribuer à un principe plus vaste que lui-même, mais seulement la claustration de la subjectivité aux espaces restreints du domicile, de la voiture, du bureau puis du moniteur auxquels elle s'identifie instinctivement ; le rassemblement n'est conçu qu'en tant qu'émeute codifiée, dont la manifestation politique, appropriation temporaire de l'espace public vidé de sa substance, qui est le phénomène le plus noble, le plus archaïque, et par conséquent le plus rituel, n'échappe pourtant pas au risque de se transformer en émeute anomique.

C'est donc essentiellement en tant que structure morale, technique et juridique que la superstructure du système de la consommation apparaît comme chrétienne. Il ne s'agit pas de déterminer s'il s'agit tant de parodie, de dévoiement, ou de mimétisme

¹¹⁷ « Dans le procès généralisé de la consommation, il n'y a plus d'âme, d'ombre, de double, d'image au sens spéculaire. Il n'y a plus de contradiction de l'être, ni de problématique de l'être et de l'apparence. Il n'y a plus qu'émission et réception de signes, et l'être individuel s'abolit dans cette combinatoire et ce calcul de signes... L'homme de la consommation n'est jamais en face de ses propres besoins, pas plus que du propre produit de son travail, il n'est jamais non plus affronté à sa propre image : il est immanent aux signes qu'il ordonne. Plus de transcendance, plus de finalité, plus d'objectif : ce qui caractérise cette société, c'est l'absence de « réflexion », de perspective sur elle-même. » Baudrillard, *Société de consommation*, op.cit. p. 308-309.

quant à un ordre ancien, car l'ère industrielle, prenant conscience d'elle-même par l'Idée esthétique, a conduit en deux siècles à une reformulation de l'Histoire préindustrielle sous l'égide de la raison matérielle. Le parcours de l'esthétique utilitaire, du symbolisme au romantisme implique que la liberté pour soi, celle de l'affranchissement du déterminisme matériel, reproduise par principe les étapes qui avaient été franchies par l'avènement de la conscience émancipatrice : fondement symbolique, idéal collectif, centralité de la subjectivité. En somme, l'Histoire industrielle a réinterprété en deux siècles ce que l'Histoire préindustrielle a construit en cinq à six mille ans. Par le volume produit, l'ère industrielle dépasse largement tout ce qui a été produit précédemment en volume. Arrivée au point où la subjectivité réclame d'être placée au centre du système productif qui la détermine, elle n'a finalement d'autre système à lui soumettre que celui qui présidait autrefois à la définition initiale de la subjectivité occidentale.

Les deux cités.

La superstructure chrétienne qui préside au système de la consommation, se manifeste sous la forme d'une séparation entre deux mondes, celui de la virtualité télévisuelle et informatique, et le monde réel de l'expérience subjective. Notre thèse ici consiste à y déceler une réitération de la distinction augustinienne entre cité terrestre et cité céleste, qui existent simultanément, mais différent quant au destin final qui leur est fixé, c'est-à-dire à la fin des temps. Il ne peut s'agir ici de mimétisme, si l'on peut effectivement adhérer à ce principe ; en effet, ce qui distingue culture et civilisation est l'usage de la technique comme universel, et le terme de mimétisme simplifie deux notions en les synthétisant : d'une part l'influence culturelle qu'une entité politique ou sociale peut avoir sur une autre, d'autre part la pertinence historique d'un fait technique que toute culture particulière peut s'approprier. En outre, il serait absurde de concevoir que la civilisation industrielle ait pu « imiter » un modèle auquel elle ne se réfère pas explicitement. Ce qui est obvie ici est que la civilisation industrielle, produite par l'occident aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, reproduit un schème historique ancien qui lui est profondément inhérent.

Il serait par contre absurde de penser, par suite de la résurgence de modèles superstructurels chrétiens que l'Histoire fût cyclique et se reproduise de la même façon. Ce n'est pas la chute de l'empire romain qui a accéléré la diffusion du monothéisme, mais précisément son triomphe, et c'est ce même triomphe qui poussant les populations qui l'habitaient à l'irénisme, fut la cause du succès des invasions germaniques. Il est traditionnellement admis que les deux principales causes de la chute de l'empire romain d'occident furent la concurrence entre la loi chrétienne et la loi romaine et l'effondrement économique¹¹⁸. La première cause fut la plus

¹¹⁸ Ferdinand Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen-âge*, 1927, Albin Michel, Paris, 1989. Il relève plusieurs facteurs néfastes, notamment l'interaction entre une usure déchaînée, une aristocratie oisive et dépensière, et surtout, ce qui nous paraît être l'élément décisif : « Observons que les Anciens n'ont pas eu une idée saine sur la nature du capital productif. Ils le confondaient avec le prêt en nature ou le numéraire, lequel n'est qu'un symbole de valeur d'échange. [...] Lorsque la raréfaction du numéraire commença à se faire sentir – et cela dès le II^{ème} siècle, à la suite de la dissipation des richesses

débatte, mais comme le note Ferdinand Lot, pour que l'empire romain pût passer de son système traditionnel de valeurs au système chrétien, il eut fallu que l'Eglise demeure unie, ce qu'elle ne fut pas¹¹⁹. Il y a cependant lieu de penser que ce fut la prospérité de l'empire romain qui fut sa propre perte, ceux qui en étaient les bénéficiaires durcissant le système social à mesure que leurs finances diminuaient¹²⁰. Ce qui marque la profonde différence entre les civilisations romaine et industrielle, est que le cumul de la crise économique de 1929 et de la seconde guerre mondiale a ruiné les nations européennes démographiquement et économiquement, mais que les Etats ne se sont pas effondrés. Les citoyens de tout l'Occident, bloc communiste compris, ont pourtant conservé une hostilité manifeste envers le bellicisme fasciste. La société de consommation a alors ouvert la voie d'une révolution de la subjectivité.

La superstructure chrétienne de la société de consommation consiste dans une distinction spatiale entre deux mondes : le monde virtuel, des écrans, qui fait autorité sur l'autre monde, celui de l'expérience subjective. Un monde est un environnement qui conditionne la subjectivité, et où elle peut résider. Le monde virtuel est plus spécifiquement le monde qui est accessible par l'écran ; la subjectivité s'y plonge de la même façon que dans le monde réel, voire plus intensément encore, puisque l'action y est continue, et ce bien que seuls deux sens y soient en activité : la vue et l'ouïe. Cependant on peut sans mal imaginer, comme nous y invite le genre cyberpunk¹²¹, que cette dernière lacune soit un jour comblée.

anciennes et de l'épuisement des mines d'or et d'argent – il en résulta un désarroi d'une gravité exceptionnelle. Alors commença l'altération des monnaies, d'abord assez lente, puis, passé le règne de Septime Sévère, très rapide, aboutissant à une véritable crise des prix. Qu'il survienne maintenant une période de troubles politiques de longue durée (235-284), avec tout son cortège de misères, de guerres intestines, de confiscations, d'invasions barbares, et le numéraire raréfié, avili, se cachera, le commerce sera comme anéanti et l'antique prospérité s'effondrera. » p. 92. Il est à noter aussi que la fiscalité dure engendra un système de caste qui est la base du système médiéval, chapitre VI, pp. 109-136.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 52-53.

¹²⁰ Albert de Broglie, *L'Eglise et l'empire romain au IV^{ème} siècle*, 1856-1866, t. II p.228, cité par Lot, op. cit. p.93 : « Dix siècles de corruption et trois de despotisme avaient amené cette vieille société à un état de misère morale et matérielle, et, si on ose se servir d'une expression trop moderne, à une condition économique qui rendait toutes les lois impuissantes. Pour tout dire en un mot, Rome, depuis quatre siècles, se ruinait sans relâche et dans sa ruine pécuniaire étaient entraînées toutes ses ressources politiques. »

¹²¹ Le cyberpunk, sous-genre de la science-fiction, obtint sa reconnaissance avec l'ouvrage de William Gibson, *Neuromancien* (1984). Il dépeint les craintes et les espoirs liés à la manipulation génétique et informatique de l'humain dans l'avenir. Il fut démocratisé par des films tels que *RoboCop* de Paul Verhoeven (1987), *Total Recall* (1990) du même réalisateur, et *Matrix* des frères Wachowski (1999-2003).

Dans la psychologie augustinienne, le monde réel est celui des turpitudes, du travail entendu au sens étymologique de torture, du péché originel, de la vanité et de l'inanité. A ce monde, la cité terrestre, s'oppose le monde intérieur de l'homme, celui de sa rédemption, la cité céleste, ou Jérusalem céleste, ou cité de Dieu, laquelle prend corps sous la forme de l'Eglise chrétienne, qui est sa seule véritable autorité morale. Les deux cités cohabitent tant que dure le temps historique, mais à la fin de ceux-ci, au jugement dernier, la cité terrestre est vouée à sa perte, tandis que ceux qui ont participé à la cité céleste seront sauvés, si Dieu leur accorde la grâce¹²².

Dans la psychologie consumériste se réalise la même distinction entre deux espaces, l'espace réel et l'espace intérieur. Dans la religion romaine comme dans l'idéal républicain du progrès, la ville était l'espace consacré, et le bonheur du citoyen consistait dans l'amélioration rationnelle de cet espace. Cependant, de même que la notion de citoyen romain tendait à décroître en valeur au fur et à mesure que s'exerçait plus ouvertement l'arbitraire impérial, la notion de citoyen moderne, détenteur en collectivité de l'espace de la nation, tend à décroître à mesure que s'affirme l'autorité télévisuelle. Enfin, ce qui reste de citoyenneté est culpabilisé de son désir de confort et de prospérité, en même temps que ce désir est excité sans cesse. Quatre thèmes apparaissent dès lors : l'inanité du réel, la fin des temps, la sape de la conscience politique, et celui du péché originel.

La pensée augustinienne consistait en une économie psychologique de la liberté morale de l'individu, qui déniait au monde matériel sa validité et avait pour fin de renvoyer la subjectivité à sa conscience morale. Le système de la consommation, prolongement de l'utilitarisme, ne conçoit pas la conscience morale pour une fin en soi, mais comme un instrument ayant pour fin d'accroître la production et sa consommation, car en-deçà du conditionnement consommatoire, ce qui importe n'est jamais que l'accroissement de la production en volume et en valeur ; et cela est tout à fait explicite dans les discours économiques, gouvernementaux et privés, dont l'idole statistique est la « croissance », c'est-à-dire le chiffre augural qui synthétise l'incrément industriel.

¹²² Cité de Dieu, XIV, XXVIII ; XX, XXVIII : « Mais au contraire, pour ceux qui n'appartiennent pas à cette cité de Dieu, ce sera l'éternité de la misère ou, selon la parole de l'Écriture, la seconde mort. »

L'économie psychologique du système de la consommation, informée par la superstructure chrétienne, vise alors avant tout à maintenir l'individu dans un conditionnement productif et consommatoire, car la superstructure chrétienne plaçant la population au centre du cycle de l'incrément industriel, elle doit donc l'y maintenir, puisque leurs destins sont liés et interdépendants. Cette interdépendance n'était pas aussi manifeste lorsque la population servait essentiellement à la production industrielle vouée, avant le système de la consommation, aux infrastructures et à la guerre. Ainsi l'économie psychologique instaurée par la superstructure chrétienne est celui d'une double déprise de l'individu, d'abord sur le destin de la civilisation industrielle dont il fait partie, et ensuite quant à la forme du système social où il est inclus. Ceci d lui paraît nécessaire de sorte qu'il ne puisse rien réclamer d'autre que les vétilles qui lui sont échangées contre le sacrifice de son temps de vie.

L'inanité du réel.

L'inanité du monde réel est la notion centrale de la psychologie augustinienne comme de la psychologie consumériste, bien que la finalité soit différente. Dans le système de la consommation, ce qui tient lieu de cité céleste, c'est-à-dire d'autorité sur le monde réel voué à la destruction, est la télévision. Il s'agit ici d'en examiner les effets.

La télévision est un monde dans la mesure où la subjectivité y peut résider. C'est la première forme historique de monde virtuel, c'est-à-dire d'accès, au travers d'un écran à un environnement autonome propre à accueillir la conscience. Ce n'est pas le cas des affiches ou de la radio.

Les affiches ouvrent sur le monde des idées, mais dans la mesure où l'image qu'elles offrent au regard est statique, elle peut imprimer certaines notions ou des associations notionnelles à la pensée, et donner un aperçu, ou même frapper le spectateur par sa pertinence. Cependant le monde des idées que présentent les affiches existe spatialement : on peut choisir de détourner le regard, et les différentes opinions s'affrontent explicitement. Ceci est particulièrement patent sur les devantures des cinémas et des bureaux de vote. La différenciation spatiale de l'affiche invite au choix entre les produits ou au choix du refus des produits, car le spectateur est maître de l'espace dans lequel il évolue. Les évolutions modernes de l'affichage publicitaire et électoral conduisent progressivement à « virtualiser » l'espace urbain, en multipliant les affiches de façon à ce que le regard en soit continuellement attiré, à ce que l'espace urbain devienne semblable à l'espace télévisuel, que le spectateur ne puisse y évoluer sans être attiré par la présentation d'un produit matériel ou d'un principe politique. Ce phénomène s'accroît par la mise en place d'écrans publicitaires qui ont pour fonction de capter la conscience de la même façon que la télévision, afin de substituer à l'espace urbain un espace télévisuel, c'est-à-dire d'autorité consommatoire.

A ce titre, le politique comme gestion de l'espace urbain est un marché avant tout symbolique, car il représente la souveraineté populaire sur un espace qui échappe au citoyen, puisqu'il a besoin d'être incessamment perfusé par l'argent que lui rapporte l'activité économique et plus particulièrement par la publicité. Chaque aménagement urbain exige de l'argent, et cet argent dépend de la faculté de ceux qui en sont responsables à encourager l'activité, de sorte que dans le monde de la consommation, ce n'est pas le politique qui commande l'économique, mais le contraire. Le système politique n'apparaît plus alors qu'en tant que faculté de contrôle diminuée par la nécessité de rentrées financières croissantes.

Le premier moyen de communication de masse que fut la radio n'a pas le même pouvoir que la télévision. S'il est évident que la radio peut subjuguier l'auditeur, c'est parce qu'elle s'adresse immédiatement à sa pensée et peut parvenir à informer la conscience en laissant travailler l'imagination. Cependant si les discours totalitaires sont parvenus à s'implanter dans la conscience des populations, c'est parce qu'encore subjuguées, elles n'avaient pas encore acquis la capacité de distinguer l'imaginaire du réel, puisque ce moyen de communication permettait pour la première fois l'émission d'informations d'un pays ou d'un continent à l'autre. L'information étant encore rare, le prisme langagier au travers duquel elle était filtrée, paraissait être celui de la vérité¹²³.

La radio a ainsi permis politiquement de diffuser les idéaux politiques en pratiquant avec le son et le langage ce que l'affiche pratiquait avec la vue. Cependant la défaite des idéaux politiques que fut la seconde guerre mondiale a incité les populations à plus de circonspection et à distinguer ce qu'elles souhaitaient imaginer de ce que le discours radiophonique signifiait, de sorte que c'est par la radio que s'est acquis l'esprit critique du citoyen quant à la diffusion de masse. La capacité d'action que laisse la radio fait de la soumission à son discours, l'écoute concentrée, un choix.

¹²³ « Le résultat est que le mot, qui ne doit plus signifier, mais uniquement désigner, est tellement rivé à la chose qu'il n'est plus qu'une formule pétrifiée. [...] L'ailier gauche de l'équipe de football, la chemise noire, le garçon membre des Jeunesses hitlériennes, etc., ne sont plus que les mots qui les désignent. [...] La cécité et le mutisme des données auxquelles le positivisme a réduit le monde investit même le langage qui se limite à l'enregistrement de ces données. C'est ainsi que les termes eux-mêmes deviennent impénétrables, ils acquièrent une vigueur, une force d'adhésion et de répulsion qui les assimile à leur extrême opposé, l'incantation. » *Dialectique de la raison*, op. cit. p. 173.

Ce n'est pas le cas de la télévision, qui demande une pleine et entière attention de la conscience.

La télévision fut non seulement le premier monde virtuel autonome où la conscience put résider, mais était et demeure l'autorité virtuelle par excellence, cela parce qu'elle est pure actualité. Ce qui s'y passe est le vrai en train d'advenir, même lorsqu'il s'agit de fictions anciennes, d'images d'archives, car ces « vieilleries » télévisuelles sont diffusées sur l'instant comme vérité du présent, et bénéficient alors de la même actualité que le flash spécial d'information qui en cas d'évènement rompt la grille des programmes, parce qu'elles utilisent le même support. La radio ne prétendait pas à la même vérité que la télévision parce qu'elle nécessitait une formulation des évènements en train de se passer : l'actualité était encore du domaine du dicible, de l'interprétable ; avec la télévision on prétend entrer dans le domaine de l'indicible, cueillir ce qui se passe à l'autre bout de la planète par images, avant même de le comprendre ou de le formuler.

La télévision n'est donc pas seulement un monde autonome, mais le monde vrai, car elle est la synthèse de l'actualité mondiale et nationale. Ce qui s'y passe est ce qui se passe vraiment, et ce qui s'y diffuse est ce qui tient lieu de référence, ce qui est actuel. Cela induit une profonde dénégation de la réalité et de l'espace tels qu'ils ont été compris jusqu'alors, car l'expérience personnelle, la reconnaissance de l'individu, ne sont alors que particuliers, ou pour ainsi dire quantité négligeable comparée à l'expérience de l'Histoire en train de se produire, dont la télévision construit le spectacle.

La seule notion de réel qui demeure est celle de la souffrance et de la joie, des émotions brutes et animales qui sont retransmises au travers du spectacle des catastrophes ou des gains insolites que font gagner les jeux télévisés, de sorte que l'individu tel qu'il y est représenté doit jouer son rôle bestial s'il veut être reconnu comme part de l'Histoire : son œil doit s'allumer comme celui du chien lorsqu'on lui offre quelque chose ou quand on le bat injustement, et le pire est que le spectateur anonyme se reconnaisse dans cette simplification du caractère, et regarde la stupidité diffusée de ses semblables avec un mélange de supériorité, d'envie, de culpabilité et de

contentement ; supériorité de se savoir plus complexe que celui que l'on représente comme un animal, mêlée à l'envie d'être à sa place, d'avoir son heure de gloire, d'incarner quelques seconde l'Histoire se faisant ; le contentement et la culpabilité viennent du spectacle du malheur d'autrui, de l'impuissance mêlée de la satisfaction d'être éloigné du malheur, qui est le seul bonheur d'une vie monotone.

La notion de l'espace disparaît également dans la mesure où, si l'on peut être directement en contact avec le cours des événements, avec des programmes divertissants ou intéressants, l'espace réel n'est plus qu'un lieu de passage, voué, de même que l'espace de travail à la mise à profit, à la rationalisation la plus rigoureuse. Le seul espace qui demeure libre est l'espace domestique, toutefois indissociable de la télévision, parce qu'il est le lieu sur lequel la télévision a autorité, l'endroit où la consommation se réalise. Avec l'irruption de l'informatique personnelle, qui permet un monde virtuel actif, tandis que la télévision n'est qu'un monde virtuel passif où l'on ne peut que rêver de participer un jour selon des règles précises, l'espace domestique tend lui aussi à être arraisonné, mis à profit, à être déshumanisé et à se limiter à être un refuge pour la conscience virtuelle qui n'a besoin matériellement que d'un lieu de repos pour son corps-tombeau. Il est certain que le domicile de même que le bureau sont semblables à des cellules de tailles variables où la vie citadine guidée par la télévision n'est qu'un aller-retour. Les lieux intermédiaires sont rigoureusement encadrés, et l'on n'y rencontre en général qu'une foule innombrable, qu'un soi répété indéfiniment, lequel fait ressentir à l'individu sa petitesse et son mépris du monde réel où il se reconnaissait autrefois par la politique. Ces lieux intermédiaires sont les transports en commun, les autoroutes embouteillées. Pouvoir aller dans un restaurant, dans un hôtel où il y a un service réel est un luxe, et dans les versions les plus courantes de ces lieux, le client n'est là encore qu'un numéro et un passager, comme dans le cas des hôtels sans étoile ou les fast-foods, où le client attend le service et non le service qui est à disposition du client.

Les programmes télévisuels n'ont plus alors qu'à offrir, en plus de l'actualité, qu'une perception du monde aux spectateurs. Cela n'exclut pas une minorité de programmes intelligents ou culturels qui tendent à remettre en question l'autorité télévisuelle elle-même, ne serait-ce qu'en incitant à lire. Mais cette critique de la

télévision elle-même, cette autodérision conforte sa position d'autorité nécessaire, car même les spectateurs qui la réfutent sont et demeurent en minorité dans la foule de ceux qui l'acceptent, et il est nécessaire que pour eux aussi il existe une autorité médiatique supportable, c'est-à-dire qui puissent synthétiser l'actualité en la présentant telle qu'elle est diffusée : cruelle, niaise et vulgaire.

Les programmes télévisés sont de quatre sortes : l'actualité qui est la vérité du présent tel qu'il se produit, la fiction qui aide à supporter le monde réel en en offrant une perception modélisée, les jeux, et enfin la publicité qui est son principe même, selon la sentence devenue célèbre de Patrick Le Lay : « Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. »¹²⁴ Bien que le président de la chaîne la plus puissante de l'audiovisuel français pendant trente ans se soit rétracté, cette sentence a marqué les esprits parce qu'il y est exprimé avec honnêteté le principe économique ou d'efficacité de la télévision. Dans l'Histoire industrielle, ce qui est efficace est la diffusion, et la puissance de diffusion de la télévision provoque la claustration dont la persistance ne peut s'opérer que par un renouvellement matériel incessant qui consiste précisément la consommation, et dont la publicité est l'encouragement nécessaire. Sans la publicité pour donner une matière factice au changement, sous la forme du signe de la marchandise désirée, la télévision n'est qu'un enchaînement d'images abrutissant.

La claustration télévisuelle n'est pas une pratique forcée ni même une conséquence contingente du progrès matériel mais un rite régissant le temps quotidien, et plus particulièrement vespéral, qui implique l'adhésion commune, un crédit qui tient lieu de croyance. La multiplication des images et des tons employés attire l'attention du consommateur, mais elle est son principal repère. Bien que les citoyens sachent pertinemment que ce que l'on voit à la télévision n'existe pas concrètement, que ce n'est pas la réalité telle qu'elle est la vécue par la population entière, ils acceptent que ce que l'on montre soit le vrai, ce qui est pertinent parmi

¹²⁴ *Les dirigeants français et le changement*, Editions le Huitième jour, Paris, 2004.

l'ensemble des événements qui adviennent quotidiennement. Ils acceptent les publicités comme une bonne nouvelle esthétique incessamment renouvelée, car l'uniformité de leur existence est artificiellement brisée par la nouveauté, la modernité qu'ils peuvent acquérir et qui renouvellerait leur être. Par cette croyance implicite, ils regardent placidement ce qu'ils croient être l'Histoire en train de se faire, ou au moins le monde en train de tourner, et ils communient entre eux par ce moyen, par les espèces de l'image et du son, à travers cette synthèse artificielle de lien social qui s'instaure dans la cellule familiale elle-même, comme partage d'un même spectacle.

La télévision est alors une cité de Dieu sans dieu. La dénégation du réel qu'elle implique a pour fonction la dilapidation de la matière, en quoi consiste concrètement la consommation industrielle. Pour Marx, le besoin croissait avec la consommation : « la production ne fournit donc pas seulement un objet matériel au besoin, elle fournit aussi un besoin à l'objet matériel. »¹²⁵ Dans le système de la consommation, l'incrément industriel repose sur la consommation de la population, et comme celle-ci augmente moins rapidement que l'incrément industriel, il est nécessaire d'accroître la capacité à consommer de la population. Or si le confort a l'usage pour fin, le désir de confort n'en a pas, c'est pourquoi la liberté qu'il réalise doit être réduite à l'état de signes par la présentation publicitaire, de façon à susciter le désir à la façon d'un stimulus indéfiniment renouvelable. Ainsi le bonheur artificiel qu'il suscite est lié à l'acquisition plus qu'à l'usage. Dès lors, l'aspect matériel du désir n'est que le support d'une dilapidation qui ne vaut non par pour ce qu'elle dilapide, mais parce qu'elle dilapide une matière qui n'existe vraiment qu'en image, à travers sa présentation. L'acquisition est ainsi la consommation de la présentation, et l'usage n'en est que le vestige de la joie originaire.

C'est pourquoi Noël est devenu la fête par excellence de la consommation, celle où l'on retrouve la joie enfantine d'une acquisition mystérieuse, dont le support n'a finalement qu'une importance secondaire, archéologique en comparaison de l'actualité originaire de la surprise. Le père Noël est le dieu de cette abondance sans contrepartie, de la prime révélation du mystère industriel vécue individuellement et collectivement. Il est la synthèse de la providence chrétienne et de la croyance consumériste qui, en se

¹²⁵ *Introduction à la critique de l'économie politique*, op. cit. p.44.

prétendant rationnelle est cependant une contrainte, veillant à conditionner dès l'enfance, à inculquer le mythe visant à ancrer le mystère de la toute-puissance plastique sur lequel est fondée la civilisation industrielle.

En fait, qui ne croit pas au père Noël ?¹²⁶ Qui ose encore croire qu'en achetant tel ou tel objet industriel, que ce soit une tronçonneuse, un bracelet, une chaise ou un livre, il sera plus heureux de posséder l'objet lui-même qu'émerveillé par le changement qu'il suscite ? La publicité a pour fonction de présenter l'objet industriel dans toute son idéalité la plus splendide, dont l'usage qui est en même temps l'usure, est le moment tabou de sa dilapidation, et donc évidemment de perfection moindre que l'objet tel qu'il a été présenté par la publicité ou en vitrine, tel qu'il demeure en l'esprit. Noël n'est que le moment de la sacralisation de l'objet idéal, de la surprise de son acquisition concrète, de l'expérience de sa conformité matérielle au modèle, où l'on fait, par générosité, grâce aux enfants de la contrepartie concrète du rite de l'acquisition. Contrepartie qui consiste dans la naturalité de la matière, l'usure de l'objet, du corps, des goûts, de l'enthousiasme de l'utilisateur, contraint à terme de céder à sa nature, à son désir de se reproduire, d'être reconnu socialement, de s'oublier momentanément dans l'ivresse, de se protéger temporairement de la souffrance et de la mort par la thésaurisation et la médecine.

¹²⁶ « La logique du père Noël » Jean Baudrillard, *le Système des objets*, op. cit. p. 232-234. A la différence de Baudrillard, qui pense que le placebo qu'est le père Noël, symptomatique d'un rapport aux media de masse, permet de résoudre une situation où il faut cultiver artificiellement une croyance « régressive », nous partons du principe contraire, selon lequel, bien que les individus n'admettent pas croire dans la facticité de l'objet idéal, ils y croient en fait de toute leur force, parce que cette idéalité est leur seul véritable repère réel. La surprise à l'objet idéal, au fantasme de se manifester dans toute sa pureté, comme symbole du mystère industriel.

La fin des temps.

La fin des temps chrétienne, et plus précisément celle développée par la pensée augustinienne, dont répondent la plupart des Eglises chrétiennes, est celle du jugement, celle où la cité terrestre sera condamnée, et où les justes seront séparés des pécheurs, en ce qu'ils ont fait un juste usage de leur liberté : « Et Dieu ne se contente pas de prononcer sur les démons et sur les hommes un jugement général qui les condamne à la misère à cause du péché du premier ange et du premier homme ; mais il juge chacun sur ses œuvres propres, imputables à son libre arbitre. »¹²⁷ La fin des temps industriels fut d'abord celle de l'arme atomique, pendant la période de la guerre froide, qui est celle du système augustinien de la consommation. Dès la fin des années 1970, le système de la consommation change, et bien qu'il conserve sa superstructure chrétienne, il devient un système berkeleyen, ouvrant ainsi une nouvelle dynamique historique, celle de la raison sensitive. La raison sensitive et sa structure berkeleyenne laissent entrevoir une autre fin du monde, non pas atomique mais exhaustive, celle du réchauffement climatique et de la fin des ressources énergétiques, de l'épuisement de la nature. De même que la société médiévale, la société industrielle est ainsi confrontée à son propre destin, à la crainte d'une barbarie qui engendrerait la fin de tout ordre dans le monde.

La véritable question que pose la fin des temps est celle de sa nécessité dans l'économie psychologique de la subjectivité. Les eschatologies juive et marxiste entendaient, comme nous l'avons précédemment signalé, que la fin des temps était à faire advenir, qu'elle consistait en un juste et ultime partage venant clore l'oppression subie par le peuple élu en exil ou la masse prolétaire aliénée. L'eschatologie chrétienne est à la fois moins désespérée et plus sombre : la fin des temps est un moment que l'on ne connaît pas, qui touchera toute l'espèce humaine, et où toute identité matérielle se délitéra pour laisser place au jugement éthique qui concerne chaque âme. Tout individu est ainsi responsable et de l'humanité et de son âme, enclin à abandonner

¹²⁷ *Cité de Dieu*, op. cit. XX, I. t. III, p. 150.

sous la crainte de ces deux fardeaux toute appartenance pour suivre l'enseignement révélé. Si la fin des temps industriels diffère, c'est parce qu'elle n'est pas fondée sur le mystère vital dont répond la liberté de choix inhérente à l'âme telle que décrite par le Christianisme ; elle est fondée sur le mystère de l'omnipotence plastique industrielle et la liberté qu'elle préconise est celle d'une production et d'une consommation individuelles accrues. Ainsi la crainte de la fin des temps, que celle-ci pèse l'âme ou pas selon ses péchés et ses bonnes actions, a le même effet : celui d'un empressement aussi incontrôlé qu'il est mû par l'angoisse. Ni l'une ni l'autre fin des temps n'étant encore advenue, et bien qu'il faille prendre bien plus au sérieux la dilapidation des ressources que l'usage de l'arme atomique, lequel a marqué le terme de la radicalité des idéaux politiques, il y a lieu de s'interroger à la suite de Marcuse :

« Est-ce que la menace d'une catastrophe atomique qui anéantirait la race humaine n'est pas susceptible de préserver les forces mêmes qui font durer ce danger ? [...] Egalement manifeste est le besoin d'être prêt, de vivre au bord du gouffre, de défier le danger. Nous acceptons que le gaspillage atteigne à la perfection, nous nous résignons à produire pacifiquement des moyens de destruction, à être préparés pour une défense qui pervertirait les défenseurs et ce qu'ils défendent. »¹²⁸

Les termes employés par Marcuse s'appliquent aussi bien si l'on remplace la fin atomique des temps induite par l'affrontement entre consumérisme chrétien et Communisme, par l'épuisement des temps induit par la surconsommation de la population mondiale. Avec un peu plus de recul, il apparaît que la fin des temps est un phénomène toujours aussi crédible de sortie de l'Histoire ; par la déliquescence morale avec l'Apocalypse de Saint-Jean, qui reprend à ce titre la tradition prophétique de l'Ancien Testament pour l'appliquer à l'humanité entière ; par la folie dogmatique du pouvoir politique, capable de s'anéantir par la possession de la part la plus faible du mystère industriel, celle de l'omnipotence destructrice ; enfin par l'épuisement de la nature, des ressources énergétiques et de l'équilibre climatique, qui entraînerait la fin de la civilisation sans espoir de la rebâtir.

¹²⁸ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, 1964, Les Editions de Minuit, Paris, 1968, p.15.

Cette sortie de l'Histoire pose clairement la question du mystère fondamental, mystère vital concernant le Christianisme, mystère de l'omnipotence plastique dans le cas de la civilisation industrielle. Ce dernier mystère ne pousse pas seulement à une forme mondaine de conversion intérieure, mais au mouvement collectif qu'est la révolution. Si l'Occident a réussi à éviter jusqu'ici l'effondrement moral et l'anéantissement nucléaire, il le doit à la révolte des populations contre l'ordre moral induit par l'angoisse que l'on a fait peser sur les individus qui les composaient. Or la profonde iniquité qui sourd de la fin des temps industriels, qu'elle soit atomique ou exhaustive, implique un épuisement même du principe eschatologique, car il y a un équilibre psychologique de l'eschatologie fondé sur la responsabilité tant individuelle qu'économique et politique.

La volonté démiurgique des régimes totalitaires, la production d'une eschatologie triomphale qui ne dépendrait que de l'humain a engendré l'oppression la plus féroce. L'eschatologie chrétienne a pesé sur la conscience morale avant d'encourager la conscience politique occidentale à exister par la décision de s'en défier. Et finalement les eschatologies du système de la consommation, tant atomique qu'exhaustive, apparaissent comme étant paradoxalement les plus réelles et les plus aveugles, certainement parce qu'il est plus aisé intellectuellement et psychologiquement d'imaginer la fin des temps que de la concevoir concrètement, parce que l'angoisse est alors telle qu'elle en devient insoutenable. Le problème que pose la fin des temps industriels est qu'il pousse l'individu non à se responsabiliser mais à s'aveugler, à jouir de l'existence tant qu'il en est encore temps, et donc à encourager le mouvement historique qui pousse l'humanité vers son propre anéantissement.

Ceci parce que le mystère de l'omnipotence plastique de l'industrie ne contient pas le mystère vital, et qu'il ne peut se concevoir que dans le surpassement cyclique de ses impuissances techniques, qu'il défie toujours plus hardiment. Dès lors, nous assistons à un renversement de l'eschatologie chrétienne par l'eschatologie consumériste, toutes deux fondées sur la même angoisse de l'effondrement de la civilisation humaine dans son entier. La première répond à l'iniquité des temps terrestres par l'équité de la fin des temps, la seconde répond à la fin inique des temps

par la revendication d'une équité dans l'accès à la jouissance, ce qui consiste finalement à refuser de concevoir l'eschatologie, la rendre taboue au même titre que la mort dans la civilisation industrielle. Cette tendance à l'aveuglement, qui s'ancre dans le mystère industriel, qui se saisit dans la croyance que l'on trouvera une solution, laquelle repoussera l'échéance de l'épuisement d'une civilisation de même que l'on repousse sans cesse l'espérance de vie, est la pathologie la plus considérable de la civilisation industrielle :

« Et si les hommes n'avaient pas cet Espoir et cette Crainte, s'ils croyaient au contraire que les Ames périssent avec le corps et que les malheureux, épuisés par le fardeau de la Moralité, n'ont devant eux aucune vie à venir, ils reviendraient à leur complexion et voudraient tout gouverner selon leur appétit sensuel et obéir à la fortune plutôt qu'à eux-mêmes. Ce qui ne me paraît pas moins absurde que quelqu'un, parce qu'il ne croit pas pouvoir nourrir son Corps de bons aliments dans l'éternité, aimait mieux se saturer de poisons et de substances mortifères ; ou parce que l'on croit que l'Ame n'est pas éternelle ou immortelle, on aimait mieux être dément et vivre sans Raison ; absurdités qui méritent à peine d'être relevées. »¹²⁹

¹²⁹ Baruch Spinoza, *Ethique*, traduction de Charles Appuhn, Flammarion, Paris, 1965. Livre V, Proposition XLI, Scolie, p. 340.

Le travail de sape du politique.

La superstructure chrétienne de la société de consommation effectue un travail de sape du politique. Tandis que l'enseignement de Jésus de Nazareth opérait une distinction claire entre le politique et le religieux, Augustin d'Hippone promet la chute des puissances illusoire qui gouvernent monde temporel selon l'apocalypse de Jean de Patmos. Cette promesse s'adresse à l'ère de la consommation aux Etats. Deux facteurs poussent ainsi le politique vers l'inutilité.

Le premier facteur est ce que nous avons précédemment nommé l'inanité du réel. La consommation pousse les individus au repli vers des espaces restreints : le bureau, le logis, puis finalement le moniteur à partir duquel se déploient les espaces virtuels. L'espace urbain, et plus largement le territoire national, sont soumis à une rationalisation qui les partage entre la mise à profit qui consiste dans l'exploitation industrielle, et d'autre part l'encombrement que sont les décharges. Quelques zones naturelles sont réservées, mais elles sont comprises dans la rationalisation territoriale comme parcs. Ce n'est plus la nature libre qui se déploie, mais la nature enclose que l'on protège. La notion très administrative d'aménagement du territoire consacre cette mise à profit qui ne conserve aux citoyens, outre leur logement en ville, qu'un espace de résidence secondaire. Le politique consiste dans la gestion de l'espace public, or cet espace n'est jamais, outre les manifestations qui sont une réappropriation soudaine, que traversé pour aller d'un domicile à un autre, hormis pour les habitants de centres villes historiques, qui peuvent avoir le loisir de jouir de leur espace urbain. Le développement des centres commerciaux participe de cette dépolitisation de l'espace où l'agglomération n'est plus que le lieu du fantasme de la marchandise.

Plusieurs urbanistes, et en tête Frank Lloyd Wright, le plus talentueux architecte des U.S.A., se posaient ainsi en « désurbanistes », prônant une cité étendue qui n'aurait pas de centre, aidée par les télécommunications et l'usage de la voiture : « Si la machine fait la conquête de l'homme, "l'homme n'aura plus qu'à périr avec la ville". Mais si l'homme parvient à "conquérir cette machine et à se l'asservir, ce sera la

mort de l'urbanisme. L'urbanisme enfiévré se verra submergé par le ruralisme naturel... Le ruralisme, distinct de l'urbanisme, est quelque chose de bien américain et de réellement démocratique". "Le besoin de concentration qu'avait suscité les villes approche vraiment de son assouvissement." "Triomphe naturel de l'instinct grégaire" ou bien "simple persistance d'une maladie sociale", la ville sous sa forme actuelle écrit F.L. Wright, "est en passe de disparaître. Nous sommes témoins de cette accélération qui précède les dissolutions... La mort de la ville est le plus grand service que la machine rendra en fin de compte à l'être humain. »¹³⁰

Cependant si Frank Lloyd Wright fut un architecte visionnaire, son discours désurbaniste ne fait que conforter deux problèmes que soulève la mise à profit de l'espace public. D'abord parce que l'agglomération des habitations permet de préserver l'espace naturel contre le caprice pavillonnaire, mais surtout parce que l'on ne comprend pas comment un espace peut être démocratique si le peuple, le « demos » de démocratie, ne peut se reconnaître, se rencontrer pour prendre conscience de son propre pouvoir. Un peu d'Histoire rappellerait aux désurbanistes que la liberté sous sa forme la plus frustrée de refus des castes imperméables sur lesquelles se fondent la société traditionnelle, a commencé avec l'agora et le forum, et s'est poursuivie dans les villes franches et les communes :

« Ce qu'implique le système de la polis, c'est d'abord une extraordinaire prééminence de la parole sur tous les instruments de pouvoir. Elle devient l'outil politique par excellence, la clef de toute autorité dans l'Etat, le moyen de commandement et de domination sur autrui. [...] Elle suppose un public auquel elle s'adresse comme à un juge qui décide en dernier ressort, à mains levées, entre deux partis qui lui sont présentés [...] Toutes les questions d'intérêt général que le Souverain avait pour fonction de régler et qui définissaient le champ de *l'archè* sont maintenant soumises à l'art oratoire et devront se trancher au terme d'un débat [...] Entre la politique et le *logos*, il y a ainsi un rapport étroit, lien réciproque. »¹³¹ La seule et unique possibilité démocratique demeure le centre urbain, et l'occupation de l'espace public par la population : c'est le sens des manifestations que de montrer à ceux qui

¹³⁰ Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, op.cit. t. II, p. 279.

¹³¹ Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*. Op. cit. pp. 44-45.

gouvernent le pouvoir de fait des gouvernés, et la télévision a réussi ce que les gouvernements autoritaires n'arrivaient pas à faire : empêcher les regroupements, pour le meilleur et le pire.

Le second facteur de sape du politique est la redéfinition de la liberté dans le cadre de la consommation. La politique devient elle-même consommable, et s'avère, à mesure que les intérêts financiers la dépassent, de plus en plus dépendante d'eux. Le processus de mondialisation des échanges et de délocalisation qui commence à la fin des années 1970 a accéléré ce changement. Toutefois le citoyen était déjà devenu un consommateur pour lequel la citoyenneté n'était qu'une garantie de droits fondamentaux. Marcuse met ce fait sur le compte de la diversification incrémentielle des marchandises, qui tend se substitue à la liberté politique du citoyen, détenteur parcellaire de la souveraineté politique¹³², par la liberté de choix dans le confort. Il souligne également la part de placidité du consommateur qui préfère que l'on décide politiquement à sa place dans la mesure où sa liberté se limite déjà à ses choix matériels¹³³. La citoyenneté n'est plus alors que le fondement historique du droit à la consommation. L'identité de l'individu avec son environnement n'est plus assurée que par son rapport dilapidatoire au monde des objets. Notre étude se tournera donc vers l'examen de cette subjectivité dans la consommation. Mais auparavant, il s'agit d'étudier le dernier paramètre artificiel de cette conscience, celui du péché.

¹³² La productivité croissante du travail crée une surproduction grandissante (qui est accaparée et distribuée soit par une instance privée soit par une instance publique) laquelle permet à son tour une consommation grandissante – et cela bien que la productivité tende à se diversifier. Cette configuration, aussi longtemps qu'elle durera, fera baisser la valeur d'usage de la liberté ; à quoi bon insister sur l'autodétermination tant que la vie régentée est la vie confortable et même la « bonne » vie. » *L'homme unidimensionnel*. Op. cit. p. 74.

¹³³ La perte des libertés économiques et politiques qui constituaient l'aboutissement des deux siècles précédents, peut sembler un dommage négligeable dans un Etat capable de rendre la vie administrée sûre et confortable. Si les individus sont satisfaits, s'ils sont heureux grâce aux marchandises et aux services que l'administration met à leur disposition, pourquoi chercheraient-ils à obtenir des institutions différentes, une production différente de marchandises et de services ? Et si les individus sont au préalable conditionnés dans ce sens, s'attendent à trouver, parmi les marchandises satisfaisantes, des pensées, des sentiments et des aspirations, pourquoi désireraient-ils penser, sentir et imaginer par eux-mêmes ? » *Ibidem*, p.75.

Péché originel et péché téléologique.

Le péché originel est issu, dans la pensée augustinienne de la liberté qu'eut Adam à pécher, à manger du fruit de la connaissance du bien et du mal, à être expulsé du paradis, à travailler pour se nourrir, à souffrir et à mourir. Cette liberté originelle qui marque son entrée dans le monde temporel, l'Homme la détient pour faire le bien ou le mal, choisir entre la cité de Dieu et la cité des hommes ; et s'il doit son salut à la grâce divine, celle-ci sanctionne cependant l'usage qu'il a fait de sa liberté au cours de son existence. Le principe de péché originel, que les hommes doivent payer pour la faute d'Adam et que celle-ci soit le symbole d'une liberté intrinsèque, est spécifique à la tradition chrétienne, car dans le Judaïsme il n'y a pas de continuité entre la faute du père et le sort du fils¹³⁴. Par ailleurs, dans le système de la consommation industrielle, il n'y a pas nécessité d'une culpabilité d'ordre métaphysique pour consommer. La présence d'une fin des temps atomique, puis d'une fin des temps exhaustive suffit à conditionner à la consommation.

Pourtant c'est là, dans la fin des temps exhaustive, celle de l'épuisement des ressources et du déséquilibre climatique, que se situe un véritable tournant subjectif qui marque l'entrée de l'Histoire industrielle dans une nouvelle dynamique, celle de la raison historique sensitive. La production d'un environnement technique par l'humanité pour elle-même peut effectivement se réduire aux sensations que cet environnement peut produire, ce qui induit la production d'environnements spécifiques à la conscience et non plus au corps, lequel ne sert alors plus que d'enveloppe de référence à la conscience. L'autorité consommatoire et le monde virtuel qu'est la télévision impliquait que la conscience, bien qu'elle reçût la vérité d'une boîte à images, considère que la réalité matérielle du monde prime, même synthétisée sous forme de flux d'informations, de fictions et de publicités. Ce n'est plus le cas dans les mondes virtuels, puisque avec eux, et ce qui les relie, l'internet, le réel dépend de son

¹³⁴ Ezéchiel, XVIII, 20.

traitement informatique : le virtuel surpasse le réel en importance, lequel n'en est plus que la conséquence matérielle et pratique.

De sorte que le rapport au corps s'en retrouve changé. D'abord parce que le confort tel qu'il était conçu, l'affranchissement des conditions matérielles d'existence ne concerne qu'une mise à l'écart indolore du corps afin de mieux pouvoir jouir de l'évasion de la conscience dans les mondes virtuels, mais surtout parce qu'à terme, la condition du corps humain dans un monde réel de plus en plus peuplé et spatialement rationalisé en vue de favoriser sa productivité n'a plus d'autre idéal à offrir que la jouissance des corps pour eux-mêmes les espaces virtuels et les incarnations personnalisables, tout autre jouissance matérielle étant conçue comme un luxe.

Cela implique un rapport au corps et à la situation matérielle de l'individu très particulier, qui se rapproche d'un sentiment peccamineux. En effet, lorsqu'il regarde la réalité matérielle désastreuse d'autres gens, le téléspectateur ou l'internaute est d'abord pris d'un sentiment de curiosité : ce qui arrive aux autres ne lui arrive pas à lui, et non seulement il lui est permis d'observer une action qui se passe réellement quelque part dans le monde, mais la compassion lui coûte peu : elle le conforte dans sa propre situation matérielle, laquelle est aisée puisqu'elle n'est pas misérable. Le spectacle de la misère est indispensable à ceux dont le bonheur à venir se matérialise par l'acquisition des marchandises et leur signification sociale, afin raffermir le sentiment très ténu de satisfaction promu et vendu sans cesse et que, malgré l'enthousiasme environnant, ils peinent à ressentir¹³⁵. A ce voyeurisme qui est une première forme d'aliénation spectaculaire, s'ajoute à l'ère proprement virtuelle, qui a commencé dans les années 1980 et dans laquelle nous sommes, un sentiment de honte : ce sont les consommateurs qui asservissent le reste du monde. C'est l'Occident qui porte la responsabilité du progrès technique qu'il a engendré, et sa culpabilité se reporte sur tous ses consommateurs.

C'est là le premier élément d'un sentiment diffus de péché final ou téléologique, qu'il nous faut expliquer. Car si le péché originel augustinien était spécifiquement dû au mythe de la Genèse, de la désobéissance du premier homme, il s'agit ici de rappeler

¹³⁵ L'impossibilité d'être contenté par la société de consommation se retrouve dans les paroles de la célèbre chanson *I can't get no (satisfaction)* des Rolling Stones (1965).

que pour la civilisation industrielle, tout ce qui la précède relève de la préhistoire, ne serait-ce que par rareté spatiale, en comparaison d'un espace industriel ubiqué. Dans l'idéal esthétique de progrès, ce dernier était conçu comme devant assurer un avenir radieux à l'humanité, or depuis les premières conclusions du club de Rome en 1968 sur les limites de la croissance industrielle, le consommateur est conscient que son mode de vie obère son avenir et celui de ses enfants. Ce sentiment « environnementaliste » s'est considérablement accru depuis lors, justifié par l'extinction d'espèces animale et végétales fragiles ou précieuses, la fonte des glaciers, la diminution des ressources énergétiques déjà entamée. Bien qu'il soit extrêmement important d'être conscient du caractère néfaste et aberrant de la consommation, le spectateur se trouve pris dans un étai moral entre la publicité qui l'exhorte à consommer et la conscience qu'il contribue à provoquer la fin des temps. Là est le sentiment de péché final, lequel se retourne rapidement en péché originel : pourquoi naît-on si ce n'est pour ruiner notre monde ? Ne sommes-nous pas de trop ?

Cette question montre bien la faiblesse du politique, l'incapacité des individus à s'unir et à définir eux-mêmes leur destin collectif. L'économie mondialisée a engendré un incrément industriel mondialisé en face duquel l'action des diverses forces publiques est dépendante et non dominante. Avant toute répercussion politique, qui ne peut advenir que sous l'effet de la nécessité puisque aucune nation ne peut renoncer autrement à sa puissance industrielle et aux vestiges de son autodétermination, si la responsabilité du sort de la planète est reportée sur l'individu lui-même, c'est pour qu'il ne conteste pas l'ordre mondial de la consommation industrielle, dont l'idéal a pour fonction de garantir la paix aux populations qui en dépendent. Ce paradoxe, véritable servitude volontaire, s'explique par la docilité du consommateur qui se sait pécheur contre la planète et l'avenir de son espèce par nature, et qui dès lors s'accepte lui-même ainsi. C'est la même psychologie qui pousse à consommer des objets éco-compatibles que la nourriture allégée et les cigarettes légères : celle de continuer à consommer plus en diminuant les conséquences : illusion qui ne sert qu'à couvrir la nécessité de l'incrément industriel en volume et en diversité.

Ce n'est pas l'argument environnementaliste qui est néfaste, bien au contraire, mais son usage pernicieux d'allègement des conséquences qui tend à prolonger le

caractère déplorable de la consommation par un simulacre de sacrifice moral. Dans le monde de la consommation il existe deux forces psychologiques qui se combattent : la publicité qui transforme l'individu en consommateur et l'environnementalisme qui le responsabilise et le rappelle à sa condition de citoyen : l'incrément industriel naturellement induit par l'usure des objets dont l'obsolescence n'est pas programmée, l'allongement de la durée de vie et le renouvellement contrôlé des naissances suffirait à une population qui s'y contiendrait. Toutefois, comme la fuite en avant du système économique mondial de la consommation vers son propre anéantissement est causée par son immense force d'inertie, devant laquelle aucun Etat n'est capable ou désireux de s'opposer, le consommateur, coupable et démuni, intériorise cette contradiction morale jusqu'à renier sa propre matérialité, abandonner son monde, et se plonger dans le virtuel pour oublier le naufrage dont on lui rappelle incessamment sa contribution. Ainsi le virtuel comme cité céleste apparaît le seul recours, car le monde temporel court déjà vers son inexorable ruine.

5. L'Identité moderne.

L'Identité moderne est le rapport que la subjectivité observe dans le système de la consommation industrielle. Une fois qu'ont été définis les principes psychologiques de la superstructure chrétienne, la subjectivité qu'elle fonde n'en est que la synthèse. Il s'agit d'en examiner les principaux aspects.

La pensée chrétienne tient pour vraie l'existence d'une âme immortelle¹³⁶. Cette immortalité existe comme prolongement métaphysique du développement de l'intériorité chrétienne en réaction à l'arbitraire impérial sur les corps¹³⁷, selon la lecture de Hegel de l'avènement du Christianisme dans la société romaine. Dans le système de la consommation industrielle, la subjectivité est centrale, car la consommation et donc la poursuite de l'incrément productif dépend d'elle. Il s'agit donc de motiver son action, de multiplier sa productivité en multipliant ses raisons de dépenser son revenu. Il ne s'agit plus de participer au progrès, mais d'être moderne, de se faire progresser, de participer individuellement au mouvement du monde. La modernité est un phénomène subjectif, elle est l'adéquation au mouvement du monde ; de la sorte, l'Histoire n'est plus que son vestige, ou la diffusion télévisée d'un changement du monde, comme le premier pas sur la lune, ou l'effondrement des Tours jumelles.

La modernité consommatrice réalise subjectivement le mystère de l'omnipotence plastique industrielle, laquelle remplace le mystère vital religieux : il n'y a pas de réflexion face à la mort, mais adéquation à un principe producteur infini qui est celui de l'omnipotence divine incarnée dans la production industrielle. De sorte qu'il ne peut y avoir de vie hors de cette modernité une fois que cette dernière a été définie, il n'y a plus que le présent moderne qui finit par se croire la seule conscience possible parce qu'elle est la seule présente. La modernité consommatrice élude la mort

¹³⁶ Catéchisme de l'Eglise catholique, §382. http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_P1C.HTM#1WC

¹³⁷ *Raison dans l'Histoire*, op.cit. p. 292.

et elle répond aux doutes religieux par la multiplication effrénée des objets. Dès lors, la seule forme d'immortalité que connaisse le consommateur, l'immortalité présente de la modernité sans terme, ne se manifeste dans le monde que par la dilapidation du réel et de la matière qui le constitue ; la volonté de prolonger sa vie indéfiniment sa vie par l'ingestion de médecines, par la chirurgie plastique et les greffes d'organes, participe du même principe. L'illusoire immortalité humaine se maintient par une destruction du matériel plus rapide que l'humain, et donc un renversement du rapport de durabilité entre matériel et humain :

« Comme l'enfant-loup devient loup à force de vivre avec eux, ainsi nous devenons lentement fonctionnels nous aussi. Nous vivons le temps des objets : je veux dire que nous vivons à leur rythme et selon leur succession incessante. C'est nous qui les regardons aujourd'hui naître, s'accomplir et mourir alors que, dans toutes les civilisations antérieures, c'étaient les objets, instruments ou monuments pérennes, qui survivaient aux générations d'hommes. »¹³⁸

Cependant il n'y a pas plus d'immortalité dans la dilapidation des objets qu'il n'y a de salut dans les bonnes actions et la répétition des prières. Il s'agit avant tout d'états mentaux qui donnent à l'individu le sentiment d'une transcendance, ou du moins d'une grâce. Cependant là où le sentiment de la grâce divine plonge dans la matérialité profonde de l'existence et le mystère de l'incarnation, ce qui fait sa dangerosité, puisque l'individu qui y accède se passe du doute, la plausibilité d'un salut par la consommation ne repose jamais que sur une carence de confort savamment entretenue et qui ne cesse momentanément qu'au moment où l'abondance se révèle comme mystère de l'omnipotence plastique industrielle. Cependant ce mystère est matériel, et sa survivance, qui est celle du monde industriel et de la population mondiale qui vit et existe grâce à lui, justifie l'engagement et la contribution volontaires à l'artifice qu'est le système de la consommation :

« Avec leurs 9 milliards bonifiés par le fisc, ajoute le magazine Time, les consommateurs sont allés chercher la prospérité dans 2 millions de commerces de détail... Ils ont compris qu'il était en leur pouvoir de faire croître l'économie en

¹³⁸ *Société de consommation*, op.cit. p.18.

remplaçant leur ventilateur par un climatiseur. Ils ont assuré le boom de 1954 en achetant 5 millions de téléviseurs miniaturisés, 1 million et demie de couteaux à découper la viande électriquement, etc.” Bref, ils ont accompli leur devoir civique [tel que théorisé par Dwight Eisenhower dans un discours de 1958]. “Thrift is unamerican” disait Whyte : “Economiser est anti-américain.” »¹³⁹

Cependant cette association entre consommation et participation à l'économie nationale, si elle était encore possible durant les Trente glorieuses, et plus particulièrement aux Etats-Unis, pays suffisamment puissant pour être protectionniste et exportateur, elle n'a plus de sens dans l'économie mondialisée du XXI^{ème} siècle où la plupart des dépenses des ménages concernent des produits étrangers. Cette association psychologique entre consommation et patriotisme a simplement servi à dissimuler la contradiction entre l'identité moderne, liée à la consommation et qui, par l'échange, assure la paix entre les peuples, et d'autre part l'identité politique du citoyen, qui fut associée aux multiples conflits qui se sont déroulés depuis la seconde guerre mondiale. Ainsi la production de son propre monde avait été commencée par le citoyen qui possédait collectivement l'espace, elle est finalement subie par le consommateur pour qui la configuration de l'espace, si elle n'est pas rationalisée comme les open space et les zones agricoles cultivées mécaniquement, n'est finalement qu'une fonction interchangeable de l'individu, une « ambiance » instaurée temporairement, dont l'ensemble des signes renvoyés par les objets définit la personnalité du consommateur.¹⁴⁰

Cela renvoie à la modernité elle-même. En effet, la mode n'existait dans l'Ancien Régime que pour une minorité sociale : la classe dominante de la noblesse terrienne. Elle s'opposait au système médiéval où « l'habit faisait le moine », et où chaque profession, chaque minorité était dotée de signes distinctifs. L'ère industrielle fut le moment où chacun, pourvu qu'il en eut les moyens, put se distinguer par son accoutrement et par son habitat. Cependant la modernité comme système fondant l'identité du sujet pensant contraint l'individu, non plus à se définir comme citoyen, mais par l'usage qu'il fait de l'espace domestique, dont chacun des objets, comme signe

¹³⁹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴⁰ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 54-57.

de distinction sociale parmi cent ou mille autres ayant une usage identique, le définit en tant que personne¹⁴¹. C'est ce en quoi consiste la transition entre l'identité du citoyen ouverte sur l'espace public d'une part, et l'identité moderne d'autre part, fermée sur l'espace domestique, moment de transition vers la désincarnation, la claustration extracorporelle : l'aliénation spectaculaire qui est l'hégémonie du virtuel sur le temporel dans la temporalité subjective.

Cependant il ne s'agit pas encore, pour la consommation télévisuelle, de l'aliénation spectaculaire, mais d'aliénation consommatoire, contrainte clairement ressentie et paradoxe accepté. La définition de soi par l'impossibilité de se définir constamment renouvelée, répond à l'impossibilité de se libérer de la technique par la technique, parce que la modernité, qu'on l'entende comme idée esthétique utilitaire subjective, ou qu'on en admette seulement l'aspect de la diversification qu'est la technique, n'est jamais qu'insaisissable. La vie du consommateur est une contrainte sociale, esthétique et technique ; ce n'est pas en accroissant son déterminisme qu'il parvient à se rendre libre, il rend simplement l'illusion d'une plus grande liberté, plus plausible et plus dramatique, en s'y investissant.

Que ces signes forment l'identité moderne du consommateur, cela est visible en de très nombreuses occasions, par exemple pour l'achat du tabac ou de la lessive, domaines tenus par un petit nombre de compagnies, mais dont la diversité des produits est très grande, afin de procéder à une identification entre l'individu et le produit. Dans le système de la consommation, on porte la marque que l'on achète, et c'est précisément la fonction du logotype et du terme de marque que de caractériser le consommateur, qui se définit alors quant aux autres par rapport à l'ensemble des signes abstraits qu'il renvoie, la production des différences étant à la fois fondamentale du point de vue de l'identité moderne, et marginale du point de vue de l'usage de l'objet lui-même, ce que Baudrillard appelle la P.P.D.M., la plus petite différence marginale :

¹⁴¹ « La consommation n'est ni une pratique matérielle, ni une phénoménologie de l' « abondance », elle ne se définit ni par l'aliment qu'on digère, ni par le vêtement dont on se vêt, ni par la voiture dont on se sert, ni par la substance orale et visuelle des images et des messages, mais par l'organisation de tout cela en substance signifiante ; elle est *la totalité virtuelle de tous les objets et messages constitués dès maintenant en un discours cohérent*. La consommation pour autant qu'elle ait un sens, est une activité de manipulation systématique de signes. » *Ibidem*, p. 276.

« En fait, cette différence est une différence marginale (selon le terme de Riesman) ou plutôt une différence inessentielle. En effet, au niveau de l'objet industriel et de sa cohérence technologique, l'exigence de personnalisation ne peut être satisfaite que dans l'inessentiel. »¹⁴²¹⁴³

On trouve en outre, dans cette multiplication des produits la preuve de ce qu'est la technique dans la société industrielle : la simple diversification de l'utilité, qui sert à renouveler le projet esthétique par lequel l'humanité donne forme à son espace, peut subsister et s'accroître, durcir ses propres conditions de vie. Il s'agit simplement ici de souligner la valeur caractéristique du romantisme industriel, esthétique consumériste par excellence, qu'est la symbiose entre l'individu et son environnement industriel, produit pour répondre à ses besoins. Cela signifie que dans les discours publicitaires, ce qui l'emporte est la capacité de l'individu à produire son identité dans la dilapidation, à trouver en chaque produit ce qui va le faire persévérer dans son être moderne : c'est le discours de la personnalisation ; chaque artifice se justifie parce qu'il renouvelle l'essence de l'individu aliéné. En achetant l'objet qui est prétendument fait spécifiquement pour lui, l'individu parvient à cette modernité qui est seulement lui-même existant dans la modernité, parce que lui-même n'existe pas hors de la modernité, parce qu'il se dilapiderait comme chose dans le monde des choses vouées à l'usure et l'anéantissement¹⁴⁴.

C'est ainsi que se définit l'aliénation consummatrice comme définition indéfiniment renouvelée de soi-même ou sourd la crainte de la réification et de la

¹⁴² Ibidem, p.198.

¹⁴³ « Si bien que se différencier, c'est précisément s'affilier à un modèle, se qualifier par référence à un modèle abstrait, à une figure combinatoire de mode, et donc par-là se dessaisir de toute différence réelle, de toute singularité, qui, elle, ne peut advenir que dans la relation concrète, conflictuelle, aux autres et au monde. C'est là le miracle et le tragique de la différenciation. C'est ainsi que tout le processus de consommation est commandé par la production de modèles artificiellement démultipliés (comme les marques de lessive), où la tendance monopolistique est la même que dans les autres secteurs de production. Il y a concentration monopolistique de la production des différences.

Formule absurde : monopole et différence sont logiquement incompatibles. S'ils peuvent être conjugués, c'est justement que les différences n'en sont pas, et qu'au lieu de marquer un être singulièrement, elles marquent au contraire son obéissance à un code, son intégration dans un système mobile de valeurs. » *Société de consommation*. Op. cit. p. 126.

¹⁴⁴ « Avoir trouvé sa personnalité, savoir l'affirmer, c'est découvrir le plaisir d'être vraiment soi-même. Il suffit souvent de *peu de chose*. J'ai longtemps cherché et je me suis aperçue qu'une *petite note claire* dans les cheveux suffisait à créer une harmonie parfaite avec mon teint, mes yeux. Ce blond, je l'ai trouvé dans la gamme du shampooing colorant Récital... Avec ce blond de Récital, *tellement naturel*, je n'ai pas changé : je suis *plus que jamais moi-même*. » Ibidem, p.123.

dilapidation qui caractérise les objets. Cependant l'aliénation consummatrice est une médiation entre l'aliénation productive et l'aliénation spectaculaire. L'aliénation productive était l'exploitation du temps du travailleur, où celui-ci gagnait simplement de quoi continuer à travailler, pour que son temps continue à lui échapper. L'aliénation consummatrice consiste dans le scindement du temps individuel en temps productif et temps consomptif. Le temps productif est divisé au plus pour accélérer la productivité en la simplifiant comme reproduction de tâches identiques. Le temps consomptif est divisé de la même façon afin de multiplier les moyens d'être heureux, de façon à ce que le consommateur ne puisse réfléchir à ce qu'est d'être heureux à part des objets, comme il ne peut réfléchir à ce qu'est son travail hors de l'empressement qui l'oblige à agir instinctivement dans l'exécution de ses tâches. C'est en cela que l'aliénation consummatrice est une médiation vers l'aliénation spectaculaire, entendue ici comme dépossession du corps, du déterminisme matériel qu'implique la pénibilité physique, mais aussi du bonheur qu'implique la corporéité. Avec l'aliénation consummatrice la dépossession du temps individuel devient dépossession de l'espace, car l'individu, qui se définit par l'identité moderne ne conçoit plus alors l'espace comme fondement de son rapport au monde, spécifiquement politique, mais comme une fonction de lui-même qu'il peut au besoin rationaliser ou reproduire à merci, puisque seule la reconnaissance mutuelle abstraite, le système des signes prévaut sur une matière destinée à la dilapidation. L'inanité du réel et la dilapidation de la matière ont préparé la dépossession du corps.

Le salut du consommateur, par lequel il trouve et la raison et le répit dans la consommation systématique, est la révélation de l'abondance. Jean Baudrillard associait cette forme de pensée au mythe du cargo : les consommateurs multipliaient les signes du bonheur en amassant les objets, sans que le bonheur arrive, comme les Mélanésiens fabriquaient de faux avions pour « capter » les vrais avions qu'ils percevaient comme une puissance mystérieuse, essayant d'imiter ceux qui arrivaient à les « attirer » à eux¹⁴⁵. La justesse de la remarque de Baudrillard vient de ce qu'il a expliqué que le système de valeurs de la consommation n'a rien de rationnel pour celui qui le vit, qu'il n'est qu'un système de croyances particulier, et au mieux peut-on

¹⁴⁵ *Société de consommation*, pp. 26-30.

ajouter qu'il est historiquement rationnel. Cependant la complexité du système de la consommation et le fait qu'il repose idéologiquement sur une superstructure chrétienne implique que les croyances sur lesquelles il repose, observent des finalités bien particulières, qui ne se limitent pas à la « toute-puissance des signes »¹⁴⁶.

En effet, face à l'inanité du réel et à la dilapidation de la matière, la nécessité pour le consommateur de demeurer moderne, pour survivre aux objets et ne pas être détruit avec eux, le conduit à concevoir l'abondance comme la forme la plus concrète de la béatitude et de l'immortalité.

« Le bonheur, inscrit en lettres de feu derrière la moindre publicité pour les Canaries ou les sels de bain, c'est la référence absolue de la société de consommation : c'est proprement l'équivalent du *salut*. »¹⁴⁷

« C'est lui qui suscite ce délire, ce monde forcené de bibelots, de gadgets, de FETICHES qui cherchent à marquer l'éternité d'une valeur et à faire la preuve d'un salut par les œuvres à défaut d'un salut par la grâce. »¹⁴⁸

Lorsque l'abondance devient concrète, sous les yeux du consommateur, il conçoit à travers elle le mystère de l'omnipotence plastique industrielle. Tout cela peut être touché, utilisé, vu, et surtout acquis. Car c'est dans l'acquisition, dans l'obtention du signe dans toute son idéalité que l'individu se démarque le mieux, qu'il accède au standing, qu'il a l'impression de trouver son équivalent matériel sous la forme de la marchandise, qu'il accomplit purement et simplement le désir qui lui a été instillé. L'abondance représente le stade ultime de l'acquisition, celui où l'on entrevoit la régénérescence du matériel, et par analogie, celle du sujet. Baudrillard a relevé l'aspect métonymique de l'abondance :

« Nos marchés, nos artères commerciales, nos Superprisunic miment ainsi une nature retrouvée, prodigieusement féconde : ce sont nos vallées de Chanaan où coulent, en fait de lait et de miel, les flots de néon [sans qui, comme l'explique l'auteur dans la même page, la marchandise ne serait que ce qu'elle est] sur le ketchup et le

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 78.

plastique, mais qu'importe ! L'espérance violente qu'il y en ait non pas assez, mais trop, et trop pour tout le monde, est là, vous emportez la pyramide croulante d'huîtres, de viandes, de poires ou s'asperges en boîte en en achetant une parcelle. Vous achetez la partie pour le tout. »¹⁴⁹

Cependant l'auteur n'a pas pris en compte l'analogie de l'abondance qui est la révélation du mystère de l'omnipotence plastique industrielle, avec la révélation de la toute-puissance divine et du salut qu'elle promet. Ce n'est pas simplement une question de nourriture, mais d'objets servant au confort, lesquels représentent, une fois exposés sous la forme de ce que Kant appelle le sublime, ce qui est grand absolument¹⁵⁰, la seule vérité tangible du monde industriel : le confort sans fin, et réciproquement, la fin de la pénibilité de l'existence matérielle. Il n'y a que le centre commercial, que l'on appelle aussi *drugstore* ou *mall*, qui puisse, par la réunion de tous les loisirs et les commodités possible, rendre compte de toutes les promesses de bonheur qu'offrent sans cesse les affiches et la télévision¹⁵¹.

Le crédit à la consommation est alors le seul moyen de pouvoir accéder immédiatement, dans la pure acquisition, à la béatitude promise par l'abondance. Pourtant, ce qui l'emporte est le sentiment d'immortalité conféré par le neuf lorsqu'en quantité, il dépasse l'imagination. Et c'est par le neuf, par cette idéalité de l'objet, allégorie du renouvellement perpétuel, que le consommateur renouvelle son identité moderne, ayant accès par sa carte bancaire qui dilapide silencieusement ses heures de travail¹⁵², à la cité céleste de la consommation, dont le centre commercial n'est que le seuil, car l'on sait que de nombreux autres centres commerciaux existent, et que le mystère de la consommation n'apparaît pas dans un seul endroit, à un seul moment, mais qu'il est la présence de la civilisation elle-même, et que nulle agglomération digne de ce nom peut se passer de sa puissance régénératrice.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵⁰ Emmanuel Kant, *Critique du Jugement Esthétique*, § § 25-26 in *Le jugement esthétique*, texte choisis, par Florence Khodoss, PUF, Paris, 2001, p.43-35.

¹⁵¹ *Société de consommation*, op.cit. pp. 21-26.

¹⁵² Il ne s'agit pas de fécalité psychanalytique de l'argent, comme le signifie Baudrillard (*Ibidem*, p.26) mais de l'impossible équivalence entre la souffrance du travail et plénitude de la consommation béate, que la carte bancaire permet adroitement de séparer.

C'est ainsi qu'il existe une *mystique de l'achat* par lequel le consommateur renouvelle son identité moderne, par lequel, délesté de son argent, il possède un objet temporairement idéal, plein de promesses dont celle cachée, qu'il ne suffira jamais à combler toutes les attentes que l'on a mise en lui. Mais la satisfaction, le week-end, une fois les courses faites, que chacun a eu droit à sa nouveauté, que la semaine n'a pas été travaillée en vain et qu'un bonheur nouveau vient la clore représente le moment le plus joyeux de l'ordre de la consommation, celui où l'illusion arrive à son paroxysme, et que l'on ne peut poursuivre qu'avec l'innocence des enfants, car enfin on sait, au fond, que tout ce qui a été si durement acquis mais si facilement acheté, sera aussi sûrement usé, et c'est là le secret de la fascination pour l'idéalité de la marchandise et de son acquisition : le peu d'égard que nous avons pour les objets en eux-mêmes, pour leur capacité à traverser le temps, reflète la vacuité de notre être et l'artifice de notre identité. Nous ne nous survivrons pas si rien ne nous survit, et il y a quelque aigreur à comprendre que nous agissons de la sorte avec notre propre monde matériel.

6. L'aliénation spectaculaire et le Design matériel comme spiritualité.

La raison matérielle est l'avènement de la conscience spatiale subjective, la conscience que la liberté de la conscience du sujet dépend du traitement de l'espace et de ses conséquences économiques. Nous en avons déterminé trois moments : le premier fut celui de la raison spatiale, où l'humanité prenait conscience du caractère fondamental de l'espace dans la conception de la liberté individuelle, mais où, n'ayant pas encore défini la subjectivité comme libre en nature et en droit, était incapable de déterminer son égalité quant à ses semblables, et conséquemment, un traitement de l'espace équitable, pouvant conduire à l'affranchissement de l'individu de son déterminisme matériel ; en somme, à la liberté pour soi.

Cette dernière, la liberté pour soi, devient la forme de liberté par excellence à l'ère industrielle, véhiculée par la morale utilitariste. De 1789 à 1979, l'Histoire est alors mue par la raison matérielle, qui réalise cette liberté par information de l'espace, comme raison plastique. A partir du second choc pétrolier, qui marque l'entrée définitive dans la mondialisation des échanges et l'avènement de l'informatique personnelle, l'Histoire entre dans un nouveau moment, celui de la raison sensitive : il s'agit de réaliser la symbiose entre l'homme et son environnement autrefois promue par la consommation. Mais plutôt que de réaliser cette symbiose par adéquation avec l'environnement matériel, la société industrielle réalise cette symbiose en produisant des environnements virtuels par lesquels les consciences subjectives qui y résident, trouvent l'environnement le plus adapté à leur conception de l'existence.

Cette dénégation de l'environnement matériel comme incomplet et secondaire, remédie à la dilapidation des ressources naturelles et biologiques et permet la survie du système de production industriel lui-même, ainsi que de la population et de l'équilibre politique mondial, en dématérialisant la consommation. En effet, la crise énergétique majeure vers laquelle tend le système de la consommation étendu à la planète entière signifierait à terme l'impossibilité de nourrir la population mondiale,

dont les conséquences pourraient mener à la fin de la civilisation elle-même. Ces conséquences probables sont induites par la conscience de la finitude certaine des ressources énergétiques, à laquelle s'oppose la croissance titanesque des pays en voie d'industrialisation, comme la Chine, l'Inde ou le Brésil. La finitude des ressources énergétique a été théorisée par Marion King Hubbert (1902-1989), sous la forme du « Pic de Hubbert »¹⁵³.

Ces principes une fois posés, il s'agit de comprendre le passage à une nouvelle ère historique de production industrielle, caractérisée par la raison sensitive, à la fois en terme de ruse et d'ironie de la raison. Cela implique que l'on souligne la transformation de la superstructure chrétienne de la consommation en superstructure chrétienne spectaculaire. Enfin, il est nécessaire de comprendre la crise de l'identité subjective qu'engendre la société spectaculaire, et le rôle que le Design peut y jouer.

¹⁵³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Pic_de_Hubbert L'article, pour un profane, est une bonne introduction.

Ruse et ironie de la raison.

Hegel pose comme ruse de la raison la faculté qu'ont les individus particuliers à faire avancer l'Histoire universelle, à promouvoir la cause de la liberté individuelle en réalisant leurs passions et en travaillant pour leurs intérêts, soulignant que ce fut le cas des grands personnages de l'Histoire¹⁵⁴, et de Napoléon particulièrement, qui en accroissant son empire, a favorisé la cause de l'égalité des citoyens devant la loi et la fin du système de caste qui caractérisait l'Ancien Régime en Europe.

La ruse de la raison telle qu'elle s'est produite à l'orée de la nouvelle phase historique mue par la raison sensitive, s'est manifestée par une révolution ergonomique. Ce que nous entendons par-là est le passage de la technique à l'esthétique utilitaire, le renversement encore inédit du rapport entre l'Idée esthétique et la technique qui présidait à l'accroissement de sa diffusion. En effet, les notions de pouvoir, de modernité et de mode, qui définissaient l'ordre social antérieur à l'avènement de l'informatique individuelle, préexistaient à la technique industrielle. L'usage d'une énergie constante, la division et la répétition des tâches avait été jusqu'ici la seule révolution technique envisageable, et elle avait donné lieu à un primat de l'esthétique sur la technique, de la finalité sur les capacités.

L'avènement de l'informatique personnelle, marque une seconde révolution technique, bouleversant l'Idée esthétique que l'humanité peut se faire de son environnement. Elle se réalise plus spécifiquement dans la possibilité potentiellement infinie de production d'environnements pour la conscience par l'affichage graphique des commandes informatiques, et à terme la possibilité de passer d'un espace graphique à un autre par un système d'interface par fenêtres. Quoique l'invention de ce système et de la souris qui permet de le contrôler date de 1968 et soit dû à Douglas Engelbart, le système mit près de vingt ans avant d'être produit pour le grand public par Apple (Macintosh, 1979-1984) puis par Microsoft (Windows, 1985).

¹⁵⁴ *Raison dans l'Histoire*, op.cit. pp. 101-130.

La ruse de la raison qui se produit ici fut que la relative stagflation dans laquelle était entrée l'économie occidentale suite aux chocs pétroliers, a permis le développement de l'informatique, lequel a servi par suite à compenser la raréfaction de l'espace dans les sociétés industrialisées, permettant aux consommateurs de jouir des possibilités de l'espace virtuel. La raréfaction programmée des ressources énergétiques est pour sa part compensée par le recours régulier au virtuel pour atténuer l'appétit de consommation matérielle des populations.

Cette ruse de la raison ne s'est pas produite uniformément, mais comme recours au virtuel pour dépasser le réel. Ce phénomène se produit en premier lieu par la faculté de transmission de l'information très supérieure des systèmes informatiques sur les systèmes techniques antérieurs et la capacité de les matérialiser sous la forme d'interfaces, comme le démontre l'informatisation des systèmes d'échange boursiers. Ensuite, la fascination pour les interfaces, environnements où l'interaction entre l'utilisateur et sa machine est possible, prolonge celle de la télévision qui avait déjà inculqué aux masses l'autorité de l'image mobile continue sur l'expérience du réel. Ainsi, l'infinité de possibilités environnementales virtuelles, tant pour le travail que pour les loisirs permet le détachement de l'individu de son identité de citoyen, car l'espace public n'est plus alors qu'une notion concernant les habitants de centres-villes.

Ce détachement quant à l'espace permet sa rationalisation productive, et consiste en une expropriation du citoyen de l'espace public, déjà sensible avec la télévision. La réduction de l'espace domestique dû à l'expansion démographique, lequel a engendré, sauf crise économique, l'augmentation des prix de l'immobilier, réduit l'espace où peut s'épanouir la subjectivité à l'écran, qu'il soit de télévision ou d'ordinateur, mais aussi la capacité de consommation du consommateur, qui oscille entre la rationalisation austère et l'encombrement de son espace qui sont les deux formes dégradées de la rationalisation spatiale.

Le recours au virtuel comme simulacre de réalité, mais aussi comme réalité fantasmagorique, où les possibilités représentées de l'incarnation informatique – l'avatar – de l'utilisateur sont multipliées simultanément à la diminution des sensations réelles, implique une ironie de la raison. En effet, l'Histoire telle qu'elle était conçue par Hegel

tendait vers la définition la plus aiguë de la liberté subjective. Cependant, dans le monde industriel, la définition de la liberté comme affranchissement du déterminisme matériel avait conduit à une fuite en avant esthétique, où le déterminisme technique menaçait sans cesse la liberté nouvellement acquise. Ce processus prend fin avec l'avènement du virtuel comme omnipotence de la démiurgie graphique. A partir de ce moment, l'Histoire parvient à la réalisation de la liberté individuelle telle que l'ère industrielle l'a conçue, c'est-à-dire l'affranchissement du déterminisme matériel et de la pénibilité matérielle de l'existence, par la fin du recours au corps pour le travail comme pour les loisirs. Quoique ce processus ne soit pas achevé, le travail et le divertissement informatique démontrent la capacité de la subjectivité de s'abstraire de sa chair durant la majeure partie de la journée, et laissent entrevoir un monde où la présence physique de l'individu devient de plus en plus contingente. Cependant l'affranchissement du déterminisme matériel consistait à se soustraire aux contraintes du corps, non à se soustraire au corps lui-même, compris dès lors comme simple interface physique avec le monde réel, de sorte qu'il ne peut y avoir de liberté qui ne se manifeste concrètement. C'est en cela que l'ironie de l'Histoire se réalise : à réaliser l'affranchissement du déterminisme matériel, à se soustraire au corps, le virtuel est parvenu à instaurer une servitude complète à la technique, qui implique la stérilité à toute idée esthétique de libération : l'anesthésie. Le corps était le moyen de la servitude, mais s'en passer revient à renoncer également à la liberté.

Il s'agit ici de poser deux concepts qui constituent les deux faces de l'aliénation spectaculaire, en tant que dépossession de l'individu de ses capacités corporelles visant à agir et à ressentir : ce sont l'hylesthèse et l'anesthésie, tous deux issus du grec Αἰσθησις, la sensation. Ce que nous entendons par hylesthèse est la réalisation de la raison sensitive, c'est-à-dire un monde qui s'adapte immédiatement à l'action de l'individu et qui réalise dans l'espace virtuel la symbiose entre l'individu, incarné informatiquement, et son environnement. Alors que dans le monde réel l'espace se réduit, les possibilités de consommation s'amenuisent : l'espace est un luxe et les objets qui le peuplent sont encombrants. Le monde matériel n'a alors rien à envier à internet et aux jeux vidéo, qui permettent de simuler une vie plus excitante que la discipline de la vie concrète laquelle apparaît alors comme sans issue, puisqu'on ne répond jamais à

l'aliénation consummatrice que par encore plus de matériel et d'aliénation consummatrice. L'hylèsthèse consiste ainsi en un rejet de la consommation comme système de signes, dont les usagers connaissent la relativité et qu'ils rejettent pour se plonger dans d'autres mondes. C'est là que le jeu de rôle et la simulation ludique qui en est la simplification, peuvent atteindre le rang d'œuvre d'art, synthèse d'une part de l'art utilitaire par démiurgie, et d'autre part de l'art de la représentation par narration. Car se tenir en-deçà de la vie concrète, avoir besoin d'un masque pour communiquer n'est jamais que pathétique, voire témoigne d'une désincarnation pathologique, mais se plonger dans un récit, que ce soit celui d'un personnage particulier, mais aussi de la construction d'une ville, de l'Histoire du monde, revient à réaliser deux rêves : celui de voir se développer autour de soi un monde qui n'existe que pour soi, et surtout, celui de ressentir le monde de façon héroïque.

Cependant ces rêves de grandeur minuscule ont un prix, celui de la perte de tout repère de sensation, l'anesthésie. En effet, pour pouvoir apprécier les environnements virtuels, il est nécessaire d'avoir connaissance du réel, de ses méandres et de sa psychologie. Le recours à la communication instantanée et au virtuel a peut-être permis aux individus de vivre dans un village planétaire, selon l'expression de Macluhan, mais l'exceptionnalité du virtuel ne peut avoir de sens qu'en comparaison de la profondeur de la sensation réelle et de l'immense diversité de l'Histoire humaine, de sorte que si l'individu, né et élevé dans le virtuel comme référence, ne développe point par ailleurs sa sensibilité physique et esthétique, il ne se comportera jamais que comme un grossier villageois planétaire, sans autre égard qu'à son endroit, puisque sa référence à l'humanité n'est jamais illustrée que par la mascarade qu'est la communication virtuelle. La perte du corps comme médiation et repère intersubjectif tend ainsi à accroître le narcissisme, l'insensibilité et l'inhumanité, car devant un écran, l'individu est finalement renvoyé au pire de sa condition humaine : la solitude, et ne considère plus autrui comme *alter ego*, mais comme fonction d'un environnement qu'il ne conçoit plus qu'en tant qu'ergonomie personnalisée, qu'interface.

Le Spectacle pour autorité morale.

Pour comprendre la période historique qui s'ouvre à partir des années 1980, caractérisée par la raison historique sensitive, il s'agit d'expliquer l'évolution de la superstructure chrétienne d'orientation augustinienne, une superstructure chrétienne d'orientation berkeleyenne, du philosophe et évêque catholique George Berkeley (1685-1753). Bien que la philosophie de George Berkeley décrive le système « spectaculaire » selon l'expression de Guy Debord, où le monde télévisuel et virtuel l'emporte sur le monde réel, la persistance des principes de la consommation, jusqu'ici attestée, ne permet pas de remettre en cause le caractère chrétien de la superstructure contemporaine. Car c'est avant tout le système de la consommation qui a produit l'individu consommateur, et même lorsque cet individu s'adonne au virtuel, il continue cependant de consommer des marchandises, même si l'espace où elles se déploient est restreint à celui de l'écran, même si la symbiose informatique achevée, l'hylesthèse, rejette *a priori* la consommation matérielle et le système des signes.

Le système de production spectaculaire, n'est en fait que le stade avancé du système de la consommation industrielle, de même que la superstructure chrétienne berkeleyenne sur laquelle il se fonde, prolonge les conséquences de la superstructure augustinienne comme ordre moral et juridique. Cela est sensible par analogie : en effet, la pensée berkeleyenne parachève la pensée augustinienne de l'espace. Là où Augustin d'Hippone scindait le monde réel en deux, séparait l'espace mondain du travail, du commerce et de la politique d'une part, de l'espace spirituel de la conscience personnelle et de l'Eglise d'autre part, George Berkeley déclare qu'il n'y a pas de distinction entre cité humaine et cité de dieu, qu'il n'y a pas de matière tangible en dehors de celle dont Dieu nous donne continûment l'impression sensible ; dès lors il est d'autant plus simple d'admettre le destin tragique des institutions mortifères qui le régissent qu'elles ne sont qu'illusion en comparaison de l'omnipotence divine qui fait

se perpétuer la sensation de la réalité¹⁵⁵. Et de même, à la télévision qui fut l'autorité de la consommation, et l'hégémonie de la vérité virtuelle et diffusée sur la réalité tangible, s'est substituée la profusion des mondes virtuels, si bien qu'il n'est pas difficile de croire, après Berkeley que la matière, au contraire de Lavoisier par exemple, qui y percevait un principe éternel, n'est que ce dont nous recevons l'impression sensible¹⁵⁶. Si, comme le déclare Berkeley, être c'est être perçu ou percevoir¹⁵⁷, l'infirmité sensible qui caractérise les mouvements de la pensée dans le monde virtuel est compensée par l'implication de la subjectivité, mais en aucun cas le monde réel n'est supérieur en vérité, puisque le virtuel, fabriqué et perçu avec les moyens donnés par la nature, dépend tout autant de la création ininterrompue à laquelle Dieu s'emploie. Au mieux donc, ce que nous nommons réalité n'est que le monde-source de tous les mondes virtuels qui en proviennent ; et ainsi l'inanité du réel du système de la consommation se trouve non seulement confirmée mais réalisée, car au travers des mondes virtuels, l'humanité ne fait qu'imiter la démiurgie divine.

L'immatérialisme de Berkeley comme ordre moral et juridique, comme achèvement de la superstructure chrétienne n'apparaît pas évident au premier abord. Pourtant, il a déjà été consacré largement par le sous-genre de la science-fiction qu'est le cyberpunk, avec le concept de Matrice, de monde virtuel parallèle au monde réel, consacré par la trilogie épique que lui ont consacré Larry et Andy Wachowski¹⁵⁸. Pourtant la Matrice cyberpunk n'est jamais qu'un sous-monde, qui si elle permet des sensations aussi aiguës, et donc réelles que la réalité elle-même, n'en est jamais que le miroir numérique. Or ce qui frappe dans le virtuel est la multiplicité des mondes et des interfaces auxquelles il est possible d'avoir accès par l'internet, par le grand nombre de logiciels et notamment de jeux vidéo.

Cependant plus concrètement, le recours au virtuel apparaît esthétiquement, et donc démiurgiquement, à la suite du rejet de la consommation après mai 1968 d'une

¹⁵⁵ George Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*. Trad. Dominique Berlioz, Garnier-Flammarion, Paris 1991, pp. 100-102.

¹⁵⁶ « La moindre recherche dans nos propres pensées nous fait très clairement connaître s'il nous est possible de comprendre ce que l'on entend par *l'existence absolue des objets sensibles en eux-mêmes ou hors de l'esprit*. Pour moi, il est évident que ces mots désignent ou bien une franche contradiction ou qu'ils ne désignent rien du tout. » *Ibidem*, p.78

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.65.

¹⁵⁸ *Matrix* (1999-2003), op.cit.

part, et du nihilisme punk d'autre part, qui n'attend rien de l'avenir que la catastrophe vers laquelle il tend aveuglément¹⁵⁹. Mais c'est la définition de l'individu par le standing au travers de signes abstraits de distinction sociale, matérialisés brièvement par l'idéalité des objets de consommation, qui fut la forme consacrée de dénigrement du réel et de dilapidation matérielle. La consommation du flux d'images et de sons pour lui-même, comme objet, ne fait que se passer de l'objet idéal qu'elle servait initialement à vendre ; pour que la superstructure demeure, comme ordre moral et juridique cautionnant la consommation, il suffit que la hiérarchie sociale se perpétue dans la consommation du virtuel pour lui-même, comme autorité, sous la forme du rapport de domination sociale qui s'y illustre entre ceux qui vendent et ceux qui achètent¹⁶⁰, par la présentation de la marchandise, matérielle et retardée, ou virtuelle et immédiate, comme les logiciels et les sonneries de téléphone :

« Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à *l'occupation totale* de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde. »¹⁶¹

L'inextricable profusion publicitaire virtuelle, de la télévision et de l'internet, fait croire à tout instant au consommateur qu'il est libre d'améliorer sa vie, tandis qu'en fait il n'est libre que de décider de son achat, mais contraint à acheter. C'est là un rapport de domination sociale dont nous devons finalement préciser l'autorité.

Max Weber, dans ses conférences publiées sous le titre : *Le savant et le politique*, définit l'autorité comme étant le fondement de la légitimité de la domination du gouvernement sur la population¹⁶². Il en distingue trois formes « pures » : traditionnelle, charismatique et rationnelle-légale. Cependant ces conférences furent données en 1919, au sortir de la première guerre mondiale, dans la période où le questionnement sur la validité du politique, entre nationalisme et transnationalisme,

¹⁵⁹ Au « *Feed your head* » des Jefferson Airplane (*White Rabbit*, 1966), a succédé le « *No future* » des Sex Pistols (*God Save the Queen*, 1976).

¹⁶⁰ C'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle. Le spectacle est ainsi une activité spécialisée qui parle pour l'ensemble des autres. C'est la représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où tout autre parole est bannie. Le plus moderne est aussi le plus archaïque. *Société du Spectacle*, p.25, *op.cit.*

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 39-40, Thèses 41 et 42.

¹⁶² Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Plon, Paris, 1959, pp. 114-115.

était à son paroxysme. Max Weber, en écrivant une conférence sur le métier politique, insiste sur la concrétude du pouvoir politique, et y place l'autorité morale comme dilemme inhérent au caractère subjectif de la décision politique : c'est là que se pose la distinction entre utilitarisme déontologique ou conséquentialiste, ou en termes wébériens entre éthique de la responsabilité ou de la conviction. Il est vraisemblable, dans une société où l'Etat déploie son autorité dans tous les aspects de la vie sociale, comme l'industrialisation précédant l'instauration du système économique de la consommation, ou l'antiquité préchrétienne, que les détenteurs de l'autorité morale confirment leur rôle social en cautionnant intellectuellement l'autorité politique, qui est la légitimité morale de la domination politique et de la hiérarchie sociale.

Cependant durant tout le moyen-âge et jusqu'à la fin de l'ère moderne, la légitimité des Etats et donc de leurs dirigeants pour la population demeurait incertaine. La France, Etat dont la tradition centralisatrice était fermement établie, a connu des divisions internes de fait, comme la coexistence entre le domaine royal, la Bourgogne incluant les Pays-Bas et la Belgique, et la Normandie contenant l'Angleterre et l'Aquitaine. Le Roi n'était alors qu'une puissance lointaine pour son sujet, dont la vie était réglée par l'autorité du clergé et le pouvoir féodal. L'autorité morale de l'Eglise, puis des Eglises, était dans une lutte institutionnelle avec l'autorité politique : lutte entre institutions mais aussi lutte et entente servant à conserver l'ordre social. L'autorité morale ne servait pas alors qu'à cautionner la hiérarchie sociale, mais elle agissait avec son propre pouvoir. Cette autorité morale s'étend durant l'ère industrielle à la diffusion des idées conscientes, avec les métiers de savant et de journaliste qu'analyse Max Weber¹⁶³, mais ce dernier n'examine pas le cas d'une autorité morale indépendante qui a pour finalité de se substituer à l'autorité politique : la pure capacité de diffusion, dont le publicitaire est l'acteur ; car c'est la publicité qui est le principal diffuseur d'information, et la source financière de toute autre diffusion d'information dans le système de la consommation industrielle et subjective.

L'autorité spectaculaire est la capacité de diffusion devenue démiurgie, dont le fondement est la publicité. Son autorité est fondée sur la séparation entre le spectacle et le spectateur :

¹⁶³ *Ibidem*, pp.61-107 pour le savant, pp. 143-148 pour le journaliste.

« L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne explique la totalité de cette perte [...]. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.¹⁶⁴»

Guy Debord souligne que le spectacle est « la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission achevée à l'intérieur de l'homme »¹⁶⁵, que c'est en somme un « pseudo-sacré »¹⁶⁶, une « seconde nature »¹⁶⁷ où plus le spectateur « contemple, moins il vit »¹⁶⁸. Cependant la diffusion devenue démiurgie graphique qu'est le spectacle prend directement sa source dans le succès de la diffusion de l'autorité morale chrétienne, que fut la représentation picturale. En effet, aucune autre religion que le Christianisme n'a accordé autant de valeur à la représentation et à la diffusion des images, allant jusqu'à leur culte, l'iconodoulie, qui persiste dans l'orthodoxie chrétienne.

Cependant que l'iconodoulie qui caractérise la domination spectaculaire, donne lieu à l'hégémonie de la démiurgie graphique sur le monde réel, cela ne se trouve pas dans l'Évangile, mais dans la preuve de l'existence de Dieu comme autorité transcendante, car la représentation télévisuelle apparaît ici comme analogie de la transcendance, agissant sur le monde, mais indépendante de l'expérience des particuliers.

En effet, Anselme de Cantorbéry déclare que Dieu est l'être au-dessus duquel rien ne peut être conçu de plus grand¹⁶⁹. Cela signifie qu'au-delà de la quantité qui détermine l'étendue des corps physiques et leur rapport, existe une qualité qui est l'existence telle qu'elle est un principe concevable par l'esprit humain, et que cette essence ubiqué est indissociable de la toute-puissance divine dont le résultat est la

¹⁶⁴ *Société du spectacle*, op. cit. p. 30, Thèse 29.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 24, Thèse 20.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.28, Thèse 25.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.26, Thèse 24.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 31, Thèse 30.

¹⁶⁹ *Proslogion*, chapitre XV.

création et l'ordre qui y règne. Saint Anselme rejoint directement George Berkeley en proclamant que Dieu est celui qui est, mais que tout ce qui est composé de matière tangible, « qui est une chose dans le tout, une autre chose dans les parties, et qui obéit à la loi du changement, n'est pas à vrai dire ce qui est. »¹⁷⁰ La véritable essence est intangible et ne peut être que contemplée, et c'est ce que réalise la démiurgie graphique qu'est le spectacle, quitte à y plonger la population.

Cependant, reprenant l'argument ontologique¹⁷¹ de Saint-Anselme, Spinoza n'admet pas la distinction selon laquelle « ce qui est » est une essence métaphysique, littéralement par-delà la matière, en esprit comme en représentation. Dieu est toute chose, et la pensée et la matière, conçue par Spinoza comme l'étendue, ne sont que deux parmi l'infinité de ses attributs¹⁷². Dieu est alors immanent : tout ce qui existe, existe en lui et par lui¹⁷³. Pour Spinoza, il n'y a pas donc d'autorité transcendante, qui distinguerait le bien du mal, mais seulement l'utile et l'inutile. Cela rend l'autorité spectaculaire, fondée sur la séparation entre le spectacle et le spectateur caduque, parce ce qui importe alors est la conformation concrète de l'étendue, la forme que nous donnons à notre environnement, dont dépend l'effort vers la joie comme accroissement de perfection des êtres vivants. L'autorité politique n'existe dès lors que pour permettre cet épanouissement de la subjectivité quant à la disposition et à la conformation de son espace. Cependant l'autorité politique à l'ère de la consommation, a restreint son action aux infrastructures productives territoriales. C'est donc de l'action de la subjectivité que dépend sa liberté et son bonheur.

C'est là le rôle de l'art utilitaire matériel. L'esthétique utilitaire désigne la production d'environnements industriels, démiurgie graphique comprise. Or les mondes virtuels ne sont jamais, au mieux que des œuvres de représentation de soi : c'est là leur critère de validité, car les jeux de rôle et de simulation informatiques n'existent comme synthèse de l'art utilitaire et de l'art de la représentation, que dans la mesure où la narration à laquelle ils invitent permet de supporter l'aliénation spectaculaire que leurs usagers doivent supporter, l'existence contradictoire de deux

¹⁷⁰ *Ibidem*, chapitre XXII.

¹⁷¹ *Ethique*, op.cit. Partie I, Proposition XI

¹⁷² *Ibidem*, Partie I, Proposition XXI, pp. 46-47.

¹⁷³ *Ibidem*, Partie I, Proposition XV et XVIII.

« réalités », deux mondes, l'un trop concret, l'autre pas assez. L'art de la représentation exige d'être compris, mais il n'exige pas qu'on y vive. Il se connaît en tant que culture ; au contraire, le spectacle ou la démiurgie graphique exige qu'on y demeure ; c'est pourquoi il est nécessaire, pour en tirer tout le bénéfice concret, de le considérer en tant que culture et d'y imprimer cette exigence dans l'usage que l'on en fait. Si chacun évaluait cette culture selon ses avantages et ses inconvénients plutôt que de s'y oublier, nous n'aurions pas besoin de la qualifier en termes d'aliénation et d'addiction.

Cependant le recours au virtuel apparaît nécessaire parce que la consommation a définitivement altéré l'identité subjective, en substituant à l'identité citoyenne l'identité moderne, au rapport à l'espace le rapport au présent. La sacralité qui est le propre de l'identité citoyenne, l'interaction et la reconnaissance du sujet avec son environnement ne peut être rétablie par les idéaux politiques pris comme des systèmes esthétiques à vocation pérenne, d'abord parce que ce type de croyance engendre des luttes trop radicales pour le monde atomique, ensuite parce que le système de la consommation a tôt fait de transformer tout idéal en marchandise, tout symbole en marque. Il n'y a que l'art utilitaire matériel et concret, qui informe l'espace, qui puisse réaffirmer l'identité du sujet avec son environnement matériel, le réinstaurer dans son identité civique à l'espace.

Cet art, ce design artistique recouvre une « spiritualité » dans la mesure où il donne sens au monde, où il propose une pérennité par l'espace, où il se fonde sur le mystère de l'omnipotence plastique industrielle qui, comme principe universel s'étant étendu à la planète entière, peut être tenu pour aussi anthropologiquement ancré que le mystère de la vie et de la mort qui fonde les religions, ou mystère vital. Néanmoins cette information de l'espace n'est pas une mystique de l'espace, comme peut l'être le Feng Shui issu des conceptions taoïstes de circulation d'énergie¹⁷⁴, quoique le Feng Shui soit parfaitement conciliable avec l'art industriel. L'art industriel est avant tout un rapport adéquat de l'espace au temps, par la diffusion. C'est pourquoi il comprend en pratique la distinction des œuvres d'art industriel pérennes de la production esthétique en général, et d'autre part la composition de l'espace par les objets industriels. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'aspect artistique de l'expression « architecture

¹⁷⁴ Marcel Granet, *La pensée chinoise*, p. 254, 317.

d'intérieur », même s'il revient à la critique, au public et surtout à la postérité de séparer l'art de la simple esthétique, ce qui se conserve de ce dont on peut se débarrasser. En outre, la démiurgie graphique, dans la mesure où elle sert à la conception et à la production de l'art industriel, dans la mesure où elle en renouvelle l'idée par les possibilités innombrables qu'il laisse entrevoir, le nourrit également, bien que virtuel et réel s'opposent en principe. C'est donc au design comme esthétique et art utilitaire, que nous consacrons la suite de notre étude, d'abord pour en dégager les principes, puis pour en tracer l'évolution comme réalité de l'Histoire industrielle, celle de l'information et de la rationalisation de l'espace.

Deuxième partie : La beauté utile

Je regardais mes meubles, non pas comme l'utilitariste qui doit s'asseoir dans des fauteuils, et écrire devant des bureaux et des tables, [...] mais comme l'esthète pur qui se préoccupe uniquement des formes et de leurs rapports dans le champ visuel et le cadre du tableau.

Aldous Huxley, *Les portes de la perception*.

I. Le sacré comme principe esthétique.

1. Définition nécessaire du sacré.

Dans la tradition occidentale, illustrée notamment dans *l'Esthétique*, cours que Hegel donna à Heidelberg puis à Berlin entre 1817 et 1829, nous observons une nette distinction entre la beauté et l'utilité. Les œuvres d'art représentent la liberté humaine¹⁷⁵, ont une vocation universelle et ont une valeur propre, tandis que les objets qui relèvent de l'usage, qui sont utiles, servent une fin particulière et profane ; utilité et servilité, lorsqu'ils concernent les objets, recouvrent alors un seul et même principe. La commodité et le confort que donnent ces objets usuels, non seulement n'ont pas la

¹⁷⁵ « Or le beau est en lui-même infini et libre. Car même s'il fait intervenir un contenu particulier, et par conséquent, ici encore quelque chose de restreint, ce contenu doit encore apparaître dans son existence comme une totalité infinie en elle-même et comme *liberté*, puisque le beau est toujours le concept [conscience libre qui se pense]. » Hegel, *Esthétique*, t.I, p.178, Paris, LGF, 1997.

sacralité que revêt l'idéal statuaire dans la religion gréco-latine, mais de surcroît sont la marque de la sensibilité de l'homme pour le monde matériel, tandis que, dans l'optique de la religion chrétienne, le souci matériel est à bannir, puisqu'il éloigne l'individu de ses préoccupations spirituelles, et l'empêche d'adhérer pleinement à la nature inconditionnelle du divin. Dans ce dernier cas, on ne peut d'autant moins louer comme sacrée la délivrance de notre déterminisme que les objets usuels ont à offrir, que, dans la mesure où ce déterminisme inclut notre mortalité, il est par principe indéniable : d'où la vanité du réconfort que procurent ces objets¹⁷⁶.

De plus, dans la tradition judéo-chrétienne, le travail, dont le monde des objets est le support et la fin, est tenu pour un châtement éternel relevant de la condition humaine, suite à la faute originelle¹⁷⁷. Ainsi, tandis que l'art sacré est tenu pour une glorification de dieu et des principes moraux qu'il a enseigné, le monde des objets usuels relève définitivement du profane.

Or il est nécessaire ici de reconnaître le caractère sacré et moral de la beauté. Même si les artistes de la Renaissance dépeignent des visions atroces, comme la *Pietà* de Giovanni Bellini, ou la *Lamentation sur le Christ mort* d'Andrea Mantegna, (Pinacothèque de Brera, à Milan), il en émane une beauté sacrée et morale, qui enseigne au spectateur que la laideur du corps exsangue et torturé peut être porteuse d'une beauté qui n'épouse pas les apparences, mais la profondeur métaphysique et morale du propos. Que l'on juge que le sacré soit transcendant, c'est-à-dire étymologiquement, qu'il traverse et surpasse la réalité naturelle, ou qu'il demeure à l'intérieur de la nature inconnaissable en totalité, donc immanent, le sacré est l'interprétation de la puissance cosmique qui régit la persistance et le devenir d'une société¹⁷⁸. La religion en représente la codification mythique, rituelle et morale, et l'exalte sous la forme de valeurs fondamentales et universelles, donc applicables par

¹⁷⁶ Le confort est assimilé à la richesse matérielle, laquelle va à l'encontre des enseignements de l'évangile. Le sermon sur la montagne (Matthieu 5-7), en donne un des meilleurs exemples. « Ne vous amassez pas de trésors sur la terre, où la mite et le ver consomment, où les voleurs percent et cambriolent » (Mt. 6.19). De plus, la question de la pauvreté christique a longtemps été débattue au sein de l'Eglise, notamment à la suite de Dominique de Gúzman, de Saint François d'Assise et de la fondation des ordres mendiants, aux XIII^e et XIV^e siècles.

¹⁷⁷ « A la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. » Genèse 3 :19.

¹⁷⁸ Pour cette conception anthropologique du sacré, nous renvoyons à Mircea Eliade, *Le sacré et le Profane*, Gallimard, Paris, 1965, 2009 ; et à Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1939, 1995.

tout être humain. Enfin, la beauté artistique de l'ère préindustrielle, est l'illustration de ces mêmes valeurs. Il s'agira de démontrer qu'il n'y a pas de beauté qui soit, même dans l'ère industrielle, véritablement profane.

Considérer le sacré comme le principe de l'art, reconnaître dans l'art la réalisation ou la représentation des valeurs essentielles d'une civilisation, nous permet de souligner son caractère foncièrement anthropologique. Le sacré est inhérent à la nature humaine, ce que reconnaît même le positivisme. Pour celui-ci, même si l'humanité parvient à se défaire de toutes ses ignorances, elle devra se constituer une religion dont elle sera l'objet¹⁷⁹. Ceci est crucial dans la mesure où la religion n'a plus dans le monde industriel la place de lien social et ne repose plus comme le fondement moral de notre société. L'art « profane », dans le sens où son sujet n'a plus rien de religieux, est apparu en Europe depuis la Renaissance, et la pertinence de cet art n'est pas moindre que l'art religieux. La peinture moderne à l'ère industrielle, de Jacques-Louis David à Wassily Kandinsky, n'a rien de chrétien ; cependant elle illustre d'autres systèmes de valeur, si bien qu'il est nécessaire, dans la mesure où le lien entre art et sacré est indéniable, d'observer quel est le déplacement du sacré dans le monde industriel, quelles sont les valeurs qui interrogent notre existence et notre devenir individuel et collectif, et quelles peuvent être leurs illustrations ou leur réalisation.

Ce que nous nommons traditionnellement l'art, c'est-à-dire, l'art de la représentation des passions humaines, parce qu'il illustre le sacré, possède et confère des valeurs qui lui appartiennent. Parce qu'il manifeste des principes supérieurs, qui n'existent pas tangiblement indépendamment de lui, il vaut pour lui-même, il est un bien en soi ; en ce sens, il s'oppose à l'utilité, qui est un bien pour soi. Il est toujours possible d'objecter que pour le commanditaire, l'œuvre d'art sert une fin particulière, que la construction d'un temple permet de canaliser la ferveur ou l'impiété des foules, que la magnificence des palais sert à impressionner ceux qui s'y rendent, étrangers ou sujets, que les portraits servent ceux qui y sont représentés, et les artistes eux-mêmes qui vivent de ces commandes ; les exemples sont innombrables. Néanmoins, il est indéniable que les œuvres d'art survivent aux fins particulières qui les ont permises, et ce qu'il en reste au travers des siècles, n'est pas la simple facture, qui contribue à

¹⁷⁹ *Catéchisme positiviste* d'Auguste Comte, 1851, édition de Frédéric Dupin, Sandre, Paris, 2009.

marquer l'intérêt et la spécificité du contenu, mais le témoignage de la pensée d'une époque et des valeurs qui l'animaient. Il est difficile de saisir l'impact concret des croyances et des philosophies sur la politique et les sociétés humaines, mais les œuvres d'art donnent une preuve, une réalité à ces croyances, de la dévotion et de la passion des hommes pour leurs institutions et leurs convictions. C'est ce que Georg Wilhelm Friedrich Hegel entend lorsqu'il déclare que l'art est l'esprit absolu sensible¹⁸⁰. Cela signifie que dans les constructions intellectuelles qui sont le reflet de la pensée humaine et du désir de liberté qui la meut, c'est-à-dire dans l'esprit absolu, l'art est la production concrète et la représentation immédiate, la première manifestation. Ainsi, lorsque l'on trouve, dans des fouilles archéologiques, les statuettes comme une des toutes premières formes du sacré, nous trouvons également une humanité qui commence à se représenter, qui commence à exister pour elle-même, sans référence à l'argent, à un dogme ou à un devoir. Il y a là un geste gratuit de dévotion.

Roger Caillois, dans son ouvrage, *L'homme et le sacré*, décrit la complémentarité et l'opposition caractéristiques de ces deux règnes de la nature, déterminés par la croyance. D'un côté, le sacré est la toute-puissance caractéristique des forces cosmiques qui régissent le destin de la civilisation, il ne peut être manipulé qu'avec la plus grande précaution, car il est un rapport avec une ou plusieurs entités supérieures à l'humanité¹⁸¹. D'autre part le profane est tout ce qui n'a pas de sens par soi. Il paraît

¹⁸⁰ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, §563, 1830, Gallimard, Paris, 1970.

¹⁸¹ « C'est du sacré, en effet, que le croyant attend tout secours et toute réussite. Le respect qu'il lui témoigne est fait à la fois de terreur et de confiance. Les calamités qui le menacent, dont il est victime, les prospérités qu'il souhaite ou qui lui échoient sont rapportées par lui à quelque principe qu'il s'efforce de fléchir ou de contraindre. Peu importe la façon dont il imagine cette origine suprême de la grâce ou des épreuves : dieu universel et omnipotent des religions monothéistes, divinités protectrices des cités, âmes des morts, force diffuse et indéterminée qui donne à chaque objet son excellence dans sa fonction, qui rend le canot rapide, l'arme meurtrière, l'aliment nourrissant. Aussi évoluée, aussi fruste qu'on l'imagine, la religion implique la reconnaissance de cette force avec laquelle l'homme doit compter. Tout ce qui lui en semble le réceptacle lui apparaît sacré, redoutable, précieux. Au contraire, il regarde ce qui en est privé comme inoffensif sans doute, mais aussi comme impuissant et sans attrait. On ne peut que dédaigner le profane, alors que le sacré dispose pour attirer d'une sorte de don de fascination. Il constitue à la fois la suprême tentation et le plus grand des périls. Terrible, il commande la prudence ; désirable, il invite en même temps à l'audace.

Sous sa forme élémentaire, le sacré représente donc avant tout une énergie dangereuse, incompréhensible, malaisément maniable, éminemment efficace. Pour qui décide d'y avoir recours, le problème consiste à la capter et à l'utiliser au mieux de ses intérêts, tout en se protégeant des risques inhérents à l'emploi d'une force si difficile à maîtriser. Plus considérable est le but qu'on poursuit, plus son intervention est nécessaire, et plus sa mise en œuvre est périlleuse. Elle ne s'apprivoise pas, ne se dilue pas, ne se fractionne pas. Elle est indivisible et toujours tout entière partout où elle se trouve. » Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1939, 1995, p.21.

incongru de retrouver dans la modernité industrielle ce même rapport au numineux, hormis dans le cadre des religions particulières, qui relèvent de la privauté. D'autant plus que l'individu, dans la société de consommation, est plus inféodé à ce qui était tenu dans la civilisation préindustrielle comme profane, à savoir son environnement matériel, qu'à ses convictions et à ses croyances.

Néanmoins, cet aspect de toute-puissance du sacré se retrouve au moins dans un cas de la modernité industrielle, qui témoigne avec véhémence en faveur de l'autonomie de l'art : celui de l'artiste. Ce dernier attend effectivement « tout secours et toute réussite » de son art. Il vit avec la conviction que ses œuvres puissent être reçues universellement dans le temps et dans l'espace, qu'il est porteur d'éternité au sein même de l'Histoire. Autant les convictions sont limitées dans leur universalité aux autres convictions, autant l'art a toujours l'ambition d'une pertinence sans limite, d'une conquête des âmes. Preuve en est que le succès de l'Impressionnisme est toujours vivace, tandis que le Second Empire et la III^e République qui leur furent contemporains ont périclité, et rien ne nous pousse à présumer qu'il n'en sera pas de même à l'avenir.

Si l'art est sacré au moins pour celui qui le produit, s'il peut lui donner la vie « fabuleuse » à laquelle il aspire, il n'en reste que pour son audience, son « public », l'art de la représentation à l'ère industrielle, et particulièrement l'art populaire – mais il en est de même pour l'art de la représentation préindustriel et l'art utilitaire – constitue le recours le plus évident contre la rationalisation du cadre de la vie à l'ère industrielle : chronométrage tayloriste et précarité récurrente du travail, urbanisme impersonnel, diktats publicitaires. L'art, même s'il peine à émerger du divertissement sans contenu, de la trivialité des objets inutiles, demeure le fondement du goût individuel, seule liberté dans un monde industriel très fortement déterminé, où les libertés politiques, d'expression et d'entreprise relèvent plus de garanties éthiques que de pouvoirs réels.

De surcroît, ce qui renforce l'adhésion des masses à l'art et à son contenu, émancipation ou affranchissement, est son accessibilité. Non seulement l'art à l'ère industrielle a le devoir d'être potentiellement et matériellement accessible à tous, et

par-là même se tient comme universel, mais il doit se maintenir par principe dans l'idée que les masses qui en sont les amateurs, sont partie prenante de son succès. Les récentes tentatives de production de groupes de musique grâce à des fonds venant d'amateurs, ne sont que l'aboutissement de cette idée. Mais le mystère, le sacré et la dévotion inhérents à l'art populaire viennent de la distance que pose l'artiste, l'individu ordinaire traitant de sujets universels et ordinaires, révélant la profondeur de son propos : l'héroïsme de la vie moderne selon Baudelaire, par l'unicité de son style. L'« idolâtrie » dont l'artiste peut être l'objet vient principalement de sa capacité à révéler l'individualité de ceux qui lui vouent de l'admiration. Il est un grand artiste, parce que ceux qui l'aiment sont au contact de son aura ou de son œuvre, des artistes en puissance. Reproduisant l'œuvre par un lecteur de disques, un poster, ou en achetant un meuble, le spectateur, l'auditeur ou le lecteur, non seulement fait un choix critique qui le distingue et le rapproche des autres, mais il s'inspire et se détermine à insuffler de l'imagination dans son existence. Ainsi, il se singularise par l'éducation de son goût et par son travail créatif.

Ces distinctions permettent d'isoler trois travers qui rompent la sacralité de l'art à l'ère contemporaine : le divertissement ou la démagogie, la mystification et la trivialité. En premier lieu, la démagogie de l'artiste et le divertissement du public, ont pour principe de substituer à l'originalité d'une œuvre son accessibilité : quand l'artiste ne produit pas de l'originalité, mais cherche à vendre et illustre une subjectivation de façade¹⁸². L'artiste est celui qui par son talent tranche et divise le public sans avoir à le prétendre, mais qui par la même occasion unit ceux qui sont plaignent pour et contre son œuvre. Ainsi, si l'on peut considérer que les œuvres des Beatles ou des Rolling Stones ont conquis le monde, bien qu'elles apparaissent désormais comme

¹⁸² Les exemples fort récents que donne le *Précis de littérature du XXI^e siècle*, de Pierre Jourde et Eric Naulleau, Mango, Paris, 2008, notamment les chapitres consacrés à Marc Lévy, Madeleine Chapsal, et Anna Gavalda, illustrent parfaitement cette démagogie qui constitue à faire passer du divertissement pour de l'art en mettant en valeur une subjectivation de surface du lecteur, soit par les procédés techniques qui rabaisent le discours au langage parlé, soit par la mise en exergue de personnages creux, mais singuliers par principe. Quant à Michel Houellebecq, qui a troqué son talent contre sa capacité à choquer, notamment dans son roman *Plateforme* (2001), il est le parfait représentant actuel de la perception téléologique de l'artiste contemporain, pour qui l'effet, c'est-à-dire la division du public, la provocation, et par conséquent, la renommée et la réussite pécuniaire, constituent une fin en soi. Dans ce cas, la singularité du lecteur, comme peut l'être celle de l'auditeur, du spectateur, se réduit à une simple alternative, adhésion ou refus, que l'on ne peut tenir que comme le degré le plus bas de l'art, les autres démagogues se limitant au divertissement infra-artistique.

consensuelles, elles ont marqué en leur temps une querelle des anciens et des modernes, le refus pour la génération du *baby-boom* de céder aux impératifs moraux de la génération précédente, en un temps où les pionniers du *rock and roll* avaient été, aux Etats-Unis, contraints de cesser leur activité, que l'on tenait pour un dévoiement de la jeunesse.

Donc la capacité de l'artiste à singulariser son public, à étendre le mystère qui les sépare, revient au libre choix de ce dernier, qui décide de son engouement et de sa reconnaissance, du caractère exceptionnel de l'auteur et de l'œuvre, de l'originalité et de la pertinence qu'il lui reconnaît. La démagogie de l'auteur est ce qui distingue l'art du divertissement. L'art libère l'individu, stimule l'imagination, subvertit les rigidités ou les laxismes moraux, en promouvant la transgression ou la noblesse de sentiment ; le divertissement édifie puis répète, use l'attention et recadre l'inconscient¹⁸³. C'est la raison pour laquelle le spectateur ou l'auditeur, reprochent moins aux artistes de se diversifier ou de s'arrêter, que de persévérer dans la répétition jusqu'à ce que seuls leurs défauts soient sensibles. Cependant il n'y a pas d'art de la représentation, surtout dans l'art populaire et composite de la modernité industrielle – à savoir la chanson, la bande-dessinée, la photographie et la cinématographie – qui n'ait échappé au travers du divertissement, de l'agrément, de la substitution de la beauté stimulante et troublante par le confort moral¹⁸⁴. Le problème ainsi posé ne se limite pas à l'ère industrielle ; cependant les nombreux tableaux, bâtiments, sculptures, musiques, que l'Histoire élude ou oublie, s'ils servaient, comme à l'ère industrielle, à maintenir la production et à faire vivre les artistes qui n'étaient pas tous ou en permanence dotés de

¹⁸³ « Ecouter le programme moyen de la radio, voir le film moyen, lire les comic strips, - ce sont là des activités simplement sottes et imbéciles ; mais bien qu'elles ne soient pas perverses, elles sont presque aussi inanéantissables que les activités du lynchage et de la fornication. Pour cette raison, il est manifestement recommandable [à l'apprenti mystique] de les éviter. Aldous Huxley, *Des distractions*, in *Les portes de la perception*, 10/18, Paris, 1954, 2007, p. 118.

¹⁸⁴ L'album *Wish You Were Here* (EMI, 1975) du groupe anglais Pink Floyd, est explicite sur cette dichotomie entre l'agrément et la passion au sens hégélien, comme sacrifice pour atteindre la grandeur, particulièrement la chanson éponyme. La question a été traitée avec plus de cynisme par les compositeurs contemporains, dénonçant le penchant immoral de l'ambition et de la célébrité, sans masquer une certaine complaisance : *Megalomania* (Muse, *Origin of Symmetry*, Naïve, 2001), et *Time To Pretend* (MGMT, *Oracular Spectacular*, Sony/Columbia, 2007).

génie¹⁸⁵, ils n'avaient pas, comme depuis le XX^{ème} siècle, pour fin l'abrutissement des masses.

Le second travers concerne la *mystification* inhérente aux œuvres picturales et plastiques contemporaines autoréférentielles, ce qui concerne de nombreuses œuvres de ce que l'on appelle improprement l'art « contemporain », puisque tout art est contemporain de quelque chose, et que cette forme d'art ne peut s'octroyer le monopole de la « contemporanéité » qu'en déniait aux autres formes d'art de la même époque leur pertinence historique, en s'autoproclamant avant-gardiste¹⁸⁶. Le sacré concerne, dans l'art à l'ère industrielle, la singularisation de l'individu, ou la subjectivation. En celle-ci ont été définis deux supports, d'une part le goût de l'amateur et la révérence qu'il voue à l'artiste, et d'autre part l'imagination que l'artiste inspire à celui qui reçoit son œuvre, l'amateur. Le mystère de l'admiration et l'ampleur de l'imagination qui en émane, vient de l'affection et de la confiance que l'amateur voue à l'œuvre, et à travers cette œuvre, à son auteur. Celui qui reçoit l'œuvre est donc attentif à sa concrétude et à sa part d'imaginaire, à sa pertinence temporelle et intemporelle, à son style et à l'inspiration qu'il diffuse. Il alloue *librement* à l'œuvre une part de mystère et d'influence sur lui-même et l'interprète comme il le désire. Les œuvres autoréférentielles imposent au contraire un mystère factice, une distance qui pour paraître riche et conséquente doit s'abreuver d'incompréhension et de discours

¹⁸⁵ Ici, le génie est entendu comme pertinence, il se réfère donc à l'absolu moral tel que le conçoit Hegel, à la formulation adéquate à son époque. Il s'oppose donc à la conception kantienne selon laquelle le génie décrit le naturel, puisqu'ici le naturel est justement le trivial et le vulgaire, mais reste fidèle à l'idée selon laquelle le génie participe de l'imagination et de l'entendement et se pose comme capacité à produire de l'art. Cf. *Critique du Jugement* §47.

¹⁸⁶ Par exemple, le land art n'est pas autre chose que du paysagisme pratiqué pour lui-même et photographié ; le body art, le retour aux pratiques scarificatrices. Mais il s'agit encore ici d'architecture, de peinture et de sculpture, élevées au rang d'art par la photographie, qui brave ainsi l'éphémérité du support. Cette expérience d'une pérennité fragile est encore artistique, bien que limite, et à resituer comme architecture, comme peinture et sculpture. L'expérience de l'éphémérité pour elle-même, le happening ou la performance, ne sont au contraire qu'une consommation non-utilitaire, et n'ont rien d'artistique : ce sont plutôt les caprices-mêmes de la consommation. Nous entendons ici par art autoréférentiel, celui dont chaque auteur prétend fabriquer un système symbolique, justifiant sa laideur et sa trivialité par son amoralité, qui est en fait une immoralité du gâchis, ni utilitaire ni représentatif, mais purement narcissique et dont la valeur n'est jamais que définie par la demande, c'est-à-dire par l'argent. Les œuvres de Daniel Buren, d'Annette Messager ou de Christian Boltanski sont particulièrement significatives de ce dévoiement de la sculpture en auto-symbolisme complaisant, de même que l'art pauvre. Le peintre et le sculpteur de l'ère de la consommation ne parviennent à la pertinence que dans une formulation intègre de l'idée, qui ne se manifeste malheureusement que dans le recours à un système symbolique préexistant, comme *La neuvième heure* (1999) de Maurizio Cattelan, ou la terrible vanité de Damien Hirst, *For the love of God* (2007), rare œuvre critique envers l'art « contemporain » lui-même. Le reste relève, sauf preuve du contraire, de la mystification.

supplétifs. La symbolique, qui varie d'un auteur à l'autre, oscille entre la dilapidation révoltante de l'espace, qui prouve son mépris des masses vouées à la promiscuité, et la défense obscène et sans risque de convictions pour le moins partiales. Nombre d'artistes, depuis Duchamp, ont compris qu'une œuvre ne vaut que le prix auquel elle est achetée, et s'enorgueillissent de leurs succès dans les ventes aux enchères ; tandis que la validité de l'art à l'ère de sa reproduction dépend autant de son contenu que de son accessibilité. Les arts dits « populaires » (chanson, bande-dessinée, cinématographie, photographie), sont parvenus à une précision qui soutient la comparaison avec la poésie dramatique des temps préindustriels, et sont plus accessibles. Au contraire, l'art autoréférentiel, qui constitue une grande partie des œuvres d'art « contemporain », a engendré un symbolisme vide qui n'a d'autre fonction que de vendre, de flatter son public ; il ne défend pas la liberté humaine mais la dépense vaine de moyens et d'argent.

L'œuvre d'Andy Warhol est particulièrement significative à ce titre, l'artiste exposant sans vergogne sa vénalité et tournant en dérision tant ses commanditaires que son public, sans autre ambition que de violenter les codes esthétiques en donnant à voir de la laideur pour elle-même. Il n'y a ni salut ni affranchissement pour Warhol, pour qui tant la beauté apparente que celle qui manifeste la liberté, sont des illusions. Pareille négativité amène le spectateur à douter de la qualité d'artiste d'un homme sans conviction et sans imagination, dont le travail a constitué à se payer sur le spectacle du déterminisme qui brise les membres de la société (boîtes de conserve Campbell, bouteille de Coca-Cola). Sans doute y a-t-il quelque subversion à donner à ses commanditaires une image enlaidie d'eux-mêmes, symbole de la pression sociale dont ils sont les promoteurs, comme l'illustrent les portraits de la famille royale iranienne, ou même à dénoncer le culte de Mammon au travers des images répétées de Jésus de Nazareth ou de Marilyn Monroe. Cependant elle paraît ouvertement déplacée de la part d'un homme qui se veut son principal suppôt, fabriquant des œuvres à la chaîne, dont l'une est un portrait idolâtre de l'argent, clin d'œil qui renvoie le spectateur à ce qu'il y a de plus mauvais en lui (U.S. Dollar, 1982)¹⁸⁷. Andy Warhol en réfère à la vanité

¹⁸⁷ Il est nécessaire de renvoyer à la critique de Nietzsche de la complaisance morale sous la forme des derniers hommes. La complaisance et le cynisme y sont dépeints sous la forme d'un seul geste : le clin d'œil. Le lien entre l'amour de l'argent et la complaisance morale, qui dénie toute idéalité et rejette toute

de l'art, au mensonge que constituent les idéaux esthétiques et les absolus moraux qui donnent leur sens aux œuvres ; cependant, non seulement il ne propose qu'une misère sans beauté et sans conviction à la place, mais le salut et la guérison qui habitent potentiellement une œuvre d'art, qui se sait être une construction et une illusion, aura toujours une valeur très supérieure au nihilisme qui se croit réel, simplement parce qu'il prétend pouvoir détruire ce qui l'a précédé.

Enfin, le troisième travers qui rompt la sacralité de l'art est la *trivialité*, spécifique à la dialectique de *récupération* de l'art utilitaire en esthétique utilitaire. Il s'agit dans cet ouvrage, de démontrer notamment la sacralité artistique de l'art utilitaire ; cependant, pour séparer ce qui est artistique et sacré, de ce qui ne l'est pas, il est nécessaire d'examiner la sacralité de l'art sous ses deux formes, représentatif et utilitaire.

poésie et tout effort tant intellectuel que moral, n'est pas difficile à faire. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Paris, 1971, 2002. p. 29.

2. Les arts de la représentation. Sacralité de l'esprit absolu.

Qu'est-ce qui est sacré dans l'art à l'ère industrielle, dans l'art tel qu'en lui-même, sans dogme à suivre ou à renier ? Le rapport à la création artistique est certes fondamental pour saisir cette sacralité, il démontre l'influence des valeurs ayant trait à la subjectivité dans son sens le plus élevé : l'amateur, qu'il soit spectateur, auditeur, ou bien qu'il modèle son espace intérieur, est désormais premier juge, critique, artiste en puissance qui se laisse séduire et influencer par ceux et celles qui y ont engagé leur vie. Néanmoins, pour parvenir à saisir la nature de l'art utilitaire, il est nécessaire de remonter aux sources de cette sacralité artistique, et de déterminer ce qui est sacré dans notre civilisation, pour y comprendre quel est le principe de ses arts.

Hegel, dans l'Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé¹⁸⁸, ouvrage qui résume son œuvre, distingue l'esprit objectif, qui a trait aux bonnes lois et aux bonnes mœurs de la société, de l'esprit absolu, spéculation de l'homme sur son essence la moins tangible : sa propre liberté. Cet esprit est dit absolu, car séparé du monde pratique, voué à une réflexion sur lui-même hors de et contre tout ce qui constitue son déterminisme historique¹⁸⁹. Hegel distingue dans l'esprit absolu, un absolu sensible, l'art ; un absolu de la croyance et de la communauté, la religion ; et un absolu de la connaissance, la philosophie.

Il y a théoriquement peu de correspondance psychologique entre le sacré et l'esprit absolu tel que le conçoit Hegel : le premier est une force cosmique, toute puissante, qui relève quasiment de la magie ; le second se présente comme une construction de l'humanité pour définir dans ses idées ce qu'il y a de plus pertinent, de

¹⁸⁸ GWF Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, 1830, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard NRF, Paris, 1970.

¹⁸⁹ « Le concept [libre réflexion subjective qui se conçoit, conscience qui a dépassé les points de vue de sujet et d'objet pour devenir conscience universelle] de l'esprit a sa *réalité* dans l'esprit. Que celle-ci soit dans l'identité avec celui-là comme le *savoir* de l'idée absolue, cela comporte le côté nécessaire que l'intelligence, libre *auprès d'elle-même*, soit libérée dans son effectivité pour atteindre à son concept afin d'en être la digne *structure*. Il faut envisager l'esprit subjectif et l'esprit objectif [la connaissance de la nature de l'esprit humain et du droit] comme la voie sur laquelle se forme ce côté de la *réalité* ou de l'existence. *Ibid.* §553, p. 478.

plus spirituel, de plus digne de la représenter. Pourtant, tandis que le sacré est notre rapport aux fondements éthiques et cosmiques du monde, notre dévotion à leur endroit, l'esprit absolu apparaît comme la systématisation de ces sentiments, leur compréhension philosophique et exotérique, leur analyse scientifique selon les termes de Hegel. Le concept d'esprit absolu, d'une conscience de l'individu qui parvient à isoler dans la pensée humaine ses manifestations les plus élevées, inclut le sentiment du sacré comme psychologie de la dévotion et de l'admiration, mais par-dessus tout, elle en révèle le principe fondamental : la liberté subjective comme moteur de l'Histoire, dont l'art est la manifestation sensible.

L'ère industrielle ne peut se penser sans la définition de l'absolu moral qu'est la liberté humaine, qui définit l'art comme étant sa manifestation sensible, parce que sans elle, il est impossible de distinguer la liberté pour-soi, utilitaire, de la liberté en-soi, civique, ni l'art utilitaire de l'art de la représentation. Dans cette perspective, le maintien du sacré comme principe esthétique, et les catégories qui lui sont relatives, le consacré et le profane, est nécessaire, parce que celles-ci permettent de séparer ce qui est de l'art, ce qui promeut, défend, magnifie et incarne la liberté individuelle dans la production artistique, et ce qui au contraire l'embarrasse, la détourne et la met à quia. L'art se nourrit de ces distinctions, de savoir ce qui lui appartient et ce qui en est exclu. Avant les temps industriels, cette question n'avait pas l'importance qu'elle revêt par la suite, parce que l'utilité que l'art pouvait receler pour ses commanditaires était partie intégrante de son économie. La commande qui en était faite servait à faire vivre les artistes de leur art et leur donnait, spécialement pour les commandes religieuses, des thèmes et des symboliques de portée universelle. La liberté qu'a l'artiste à l'ère industrielle, de se constituer un public, d'être maître de sa création, est sous tendue par un impératif financier qui corrompt l'art en même temps qu'il le soutient.

Certaines formes prétendues de l'art, celles qui ont esquissées auparavant : le divertissement, la mystification et la trivialité, témoignent d'une servilité à l'argent qui n'exclut pas seulement leurs œuvres de domaine de l'art, mais plongent leur public dans cette même servilité : le déni de la liberté individuelle, la mise à profit de la personne, la réification massive. La sacralité de l'art est donc nécessaire à établir en ce qu'elle intervient non seulement pour éprouver le renversement des valeurs ayant trait à la liberté entre les périodes préindustrielles et industrielles, mais pour séparer le bon

grain de l'ivraie, pour illustrer la tension inhérente au monde industriel où la morale utilitariste règne sans partage, et où la maximisation du bien-être de l'individu, l'affranchissement de son déterminisme matériel, en un mot le libre emploi de la matière à la seule fin de sa liberté peut se retourner contre lui, et en faire l'outil d'un très hypothétique, théorique et idéologique bien commun.

La reconnaissance de cette tension, comme l'enjeu essentiel de la civilisation industrielle, à savoir l'opposition entre la libération de l'individu et l'arraisonnement des « ressources humaines », ou autrement dit l'aliénation systémique de l'individu, permet de produire au jour la vanité d'une prétendue liberté de l'art. L'autonomie de l'art à l'ère industrielle n'implique pas sa liberté, car il est soumis, non plus aux restrictions religieuses, mais à une autre forme de conviction qui régit la société dans son entier, ce que Marx nommait superstructure : l'ensemble des lois, des institutions et des coutumes juridiques et morales qui définit tant la mentalité d'une société industrielle, que sa capacité à produire et à consommer. L'idéologie est une superstructure politique fondée sur l'esthétique utilitaire ; le consumérisme est une idéologie particulière parce qu'antipolitique.

Il n'est possible de définir le sacré artistique qu'à l'aune de ces prééminences superstructurelles, car ce sont elles qui marquent la pertinence, l'actualité et l'effectivité de leur époque.

3. Modernité du sacré de la représentation.

La manifestation sensible de l'absolu moral que constitue la liberté subjective, l'art, doit encore être tenu pour sacrée, donc, même si ses sujets n'ont rien de religieux, puisque cette liberté apparaît comme la valeur fondamentale de notre civilisation, et que l'on peut à ce titre, lui reconnaître une psychologie de la dévotion ayant pour objet tant l'artiste que son œuvre. Ce principe, la sacralité de la production et de la représentation de l'absolu moral, implique également, après une phase de rejet de la servilité de l'art envers les puissances ecclésiastiques et temporelles, une reconnaissance de l'esthétique préindustrielle, comme exaltation de la forme préindustrielle de la liberté subjective, que décrit Hegel dans son œuvre : l'émancipation.

L'émancipation ou la liberté émancipatrice est fondée sur le salut, la sécurité, l'autonomie de l'individu. Lorsque la citoyenneté dans l'empire romain n'a plus constitué que la forme la moins lourde de sujétion, le Christianisme a pour sa part formulé, promu et défendu l'inconditionnalité de la liberté morale, définissant sa source, l'âme humaine, comme immortelle et indestructible. Le martyr fut alors une preuve de la résistance de cette âme à toute contrainte matérielle. Cependant l'émancipation implique l'autonomie, la prise en charge de soi individuellement et collectivement, et le martyr, s'il avait pour principe de manifester la supériorité de la pensée sur la matière, de la liberté sur le déterminisme, résonne aux temps industriels comme un aveu d'infériorité quant au politique, d'incapacité à se régir collectivement. Il ne peut y avoir d'émancipation sans autonomie politique qui la corrobore et la soutient, c'est pourquoi l'émancipation spirituelle reste moindre en importance, eu égard à l'émancipation politique qui la permet, par l'immixtion de la tolérance au sein de l'espace public et l'imposition du respect de la vie privée.

L'art qui correspond à cette liberté émancipatrice est l'art de la représentation, les arts tels que Hegel les définit : architecture préindustrielle, sculpture, peinture, musique, littérature. La liberté individuelle, pour être atteinte et soutenue, nécessite

cette représentation, cette image d'elle-même délivrée du poids de son déterminisme, de cette définition de la beauté, comme premier pas et comme manifestation tangible. L'individu reconnaît la finalité de son existence, sa propre libération d'abord et en premier lieu par l'idéal, la concrétisation matérielle et sensible de cette idée. Cela explique le caractère central de l'idéal et de l'art classique grec dans l'esthétique d'Hegel, définition de la beauté adéquate à son concept, appréhensible par l'individu.

La beauté classique est inférieure en sensation à la beauté symbolique, au mystère et au sublime, parce que le mystère demeure toujours partiellement inconnaissable, sujet aux interprétations, et que le sublime, étymologiquement en-dessous de la limite, est le maximum sensible que l'individu peut saisir d'une idée trop élevée pour lui, qui le dépasse encore, et dans laquelle il ne peut que se perdre ou s'écarter. L'œuvre sublime, dont les merveilles du monde antique sont les meilleurs exemples, qui ne peut être appréhendée d'un seul regard, renvoie l'individu à sa petitesse et à son inanité, bien qu'elle l'éblouisse et l'emplisse de la fierté d'appartenir à la civilisation qui domine la nature et le temps. La beauté symbolique commande, et c'est ce qui la rend inférieure en précision à la beauté classique qui fixe les fins, soulage les interrogations, permet de vivre avec sa condition et de tendre vers l'élévation morale et spirituelle.

La beauté romantique selon Hegel, manifeste pleinement la subjectivité dans l'art, l'individu qui n'a plus besoin d'un idéal universel, mais peut se réaliser lui-même, malgré et grâce aux tribulations qu'il subit, qu'il se fait subir, et qui le forgent. A ce titre, la centralité des représentations christiques et de l'héritage chrétien, est encore une concession à l'idéalité classique, figure de la liberté qui transcende et dépasse la matérialité, la nature de la condition humaine par la résurrection, les embarras moraux que constituent les péchés, les frontières et les incompréhensions entre les peuples. Il y a dans la figure christique, sa divinisation et la sacralité de ses représentations, qu'elles soient source de dévotion comme les icônes ou support de méditation et de contemplation comme les tableaux du Caravage ou de Rembrandt, une idéalité inconditionnelle, qui laisse progressivement place à la simple acuité du regard subjectif et à l'engouement pour une réalité transcendée par la potentialité de l'autonomie individuelle. Ainsi, l'immanence des peintures de paysage, néerlandais en premier lieu,

témoignent d'une intériorisation de l'idéal dans la perception subjective, qui, satisfaite de son émancipation, délaisse les symboles qui lui étaient nécessaires.

La persistance des arts de la représentation dans la société industrielle rend compte de la nécessité impérative de nourrir la faim d'émancipation de chaque génération à naître, car le travail conceptuel effectué par la civilisation, l'éducation qu'elle s'est donnée, doit être recommencée pour chacun de ses membres, dont l'émancipation politique, intellectuelle et esthétique, rencontre chaque fois de nouveaux obstacles.

L'une des théories de cette étude est de montrer la prééminence de la morale utilitariste à l'ère industrielle. Cette dernière tient pour credo universel la possibilité de chaque individu à déterminer soi-même son propre bonheur, et tient pour cela, la capacité individuelle et collective à améliorer sa condition comme une fin en soi. Cette morale tient donc pour seul bien identifiable l'accroissement du bien matériel des individus en vue de parvenir à leur propre définition du bonheur. Il n'y a pas en elle de reniement d'un bien souverain, puisque, identifié à la liberté d'entreprise et de consommation, et surtout à l'utilité commune, elle se présente comme promotion d'un souverain bien quantitatif ; le bonheur est subjectif, mais le bien matériel est objectif. La morale utilitariste, qui implique l'adhésion de tous les membres de la société, définit la liberté comme affranchissement des contraintes matérielles en vue de l'édification par chaque sujet de son propre bonheur. Cependant, parce qu'elle donne à l'individu politique, au citoyen, une place centrale, elle ne peut se défaire de la liberté émancipatrice et de l'art de la représentation qui en est sa manifestation, car cette dernière est sa cause, et comme nous l'avons noté, son travail d'édification de l'individu demeure toujours inachevé.

Si la religion, qui assurait la transmission des valeurs émancipatrices, ne relève plus que de la sphère privée, et que l'art est devenu autonome, c'est parce que la liberté émancipatrice a été conservée et dépassée par la morale utilitariste. Une forme de cette morale, l'utilitarisme déontologique, a pour visée de conserver l'intégrité de la personne humaine en son sein. Il y a donc opposition au sein même de la morale

utilitariste, entre déontologie, ou utilitarisme éthique, et conséquentialisme, ou utilitarisme pratique, qui détermine les fins relatives au souverain bien quantitatif¹⁹⁰.

Il y a donc ici, en ce que l'utilitarisme déontologique prolonge la morale judéo-chrétienne et s'y substitue, une défense moderne de la liberté émancipatrice, et le maintien de la sacralité et de la nécessité des arts de la représentation dans la civilisation industrielle. Ces arts, comme cela a été étudié plus haut, deviennent composites, à la manière de l'opéra à l'ère préindustrielle. Bien que les arts tels que Hegel les a décrits ne perdent pas de leur pertinence, des formes nouvelles, aux formats plus incisifs et plus abordables prennent naissance ; ce sont les arts populaires : chanson, bande-dessinée, photographie, cinématographie.

Le rapport entre art utilitaire et art de la représentation demeure étroit parce qu'ils dépendent l'un de l'autre. L'art utilitaire ne peut apparaître comme sacré et valide au public sans l'aide de la critique, or celle-ci s'instruit des principes de la liberté subjective par l'émancipation. C'est ainsi que l'art utilitaire demeure encore inféodé, pour ce qui est de sa reconnaissance, à l'art de la représentation. Pour preuve historique, l'art utilitaire a commencé à paraître pertinent au public lorsque des artistes de la représentation, comme Paul Klee ou Wassily Kandinsky, ont affirmé sa vocation libératrice et universelle en participant au mouvement Bauhaus.

D'autre part, il ne peut y avoir dès l'ère de la consommation, diffusion des œuvres d'art de la représentation sans art graphique, qui assure sa reproduction et sa diffusion. Tout le travail de mise en forme et de production nécessaire à la diffusion revient au Design, qui annonce ou renouvelle l'actualité des œuvres de représentation, qu'elles suggèrent de l'engouement, de l'extase, du déchaînement, de la contemplation ou simplement de l'agrément. Cependant, percevoir l'art utilitaire comme une technique de consécration des œuvres portant un contenu spirituel plus élevé, ne

¹⁹⁰ « Comme le juge a des lois pour se guider, de même le législateur a des règles et des maximes de politique, mais ce serait une erreur manifeste de supposer que le législateur est lié par ces maximes comme le juge est lié par les lois, et qu'il n'a qu'à arguer de ces maximes pour le cas particulier, comme le juge argue des lois. [...] Pour le juge, la règle, une fois positivement reconnue, est définitive. Mais pour le législateur, ou tout autre praticien, qui se dirige par des règles plutôt que par les raisons de ces règles, comme les tacticiens allemands de l'ancienne école qui furent battus par Napoléon, ou comme le médecin qui aimerait mieux voir ses malades mourir selon les règles que guérir contrairement à ces règles, et à bon droit regardé comme un véritable pédant et comme l'esclave de ses formules. » John Stuart Mill, *Ethique et Rationalité* in Catherine Audard, *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme, tome II, l'utilitarisme victorien (1838-1903)*, PUF, Paris, 1999.

revient qu'à nier sa place de fondement esthétique de la civilisation industrielle, au point que vivant en son sein et selon ses principes, il nous ait été un aveu de faiblesse de lui reconnaître le pouvoir qui lui revient.

4. Le sacré dans l'art utilitaire

Il s'agit ici de reconnaître tant la validité artistique de la production industrielle, le design artistique ou l'art industriel et utilitaire, que l'esthétique utilitaire comme réalité du mouvement historique de l'ère industrielle. Ce qui permet de postuler la validité artistique du Design, de l'esthétique utilitaire, est la morale utilitariste. La maximisation du bien-être, ou dans les termes de John Stuart Mill et de ses prédécesseurs Francis Hutcheson, Cesare Beccaria et Jeremy Bentham, principe du plus grand bonheur¹⁹¹, représente ce souverain bien quantitatif dans la mesure où il n'est plus question de toucher ou de viser au bonheur individuel, mais d'en accroître les moyens et d'en prévenir la diminution. La morale utilitariste, sous son aspect conséquentialiste, admet une autre forme de liberté, et conséquemment une autre forme de sacré : l'affranchissement des conditions matérielles : le bien-être, ou plus trivialement, le confort. Contrairement au sacré de la représentation des passions humaines, c'est un sacré qui se réalise dans la consécration de l'environnement industriel partout présent.

L'aspect déontologique du principe d'utilité, dans la mesure où il se donne l'impératif de protéger l'individu, peut bien conserver à l'art de la représentation sa raison d'être, mais l'on pourra objecter à cela que le sacré qui a été défini comme lui correspondant est dénué d'effectivité, que l'art et la beauté qui en émane, art préindustriel et populaire, ne sont pas effectivement la fin ni l'épanouissement de la société, que l'esprit absolu n'a pas de validité parce qu'il n'est qu'une somme d'élucubrations, de spéculations au sens propre du terme : de costumes que la civilisation agite devant un miroir. En somme, la réfutation de l'esprit absolu comme sommet de la conscience humaine, et la considération selon laquelle le sacré artistique ne serait en tant que psychologie de la dévotion et de l'admiration, qu'un échappatoire dérisoire, ne feraient que représenter une variante de l'utilitarisme extrême et contradictoire : l'utilitarisme productiviste.

¹⁹¹ John Stuart Mill, *L'Utilitarisme*, Flammarion, Paris, 1988, p.41

Car l'utilitarisme est une doctrine qui prêche le souverain bien quantitatif, et qui en tant que telle pose que toute doctrine et toute chose ne peut se révéler dans le meilleur des cas qu'un accroissement de bonheur, y compris elle-même. Reconnaître d'une part la suprématie morale de l'utilitarisme et d'autre part que l'art qui l'exprime soit considéré en tant qu'art, représentation ou production sacrée, ne revient pas pour autant à considérer que l'art soit la fin suprême de l'humanité. Néanmoins, cela consiste à reconnaître que parmi la gradation des formes de bonheur que l'utilitarisme nous incite à appréhender, l'art est la forme la plus représentative de notre condition et la plus libératrice. L'utilitarisme n'est en soi que le moyen qui nous pousse vers le bonheur que peuvent nous apporter ces formes, et le tenir pour une fin en soi reviendrait à nier ses deux fondements : l'individu comme fondement de la morale, et l'existence d'un bonheur qui se distingue du malheur. L'utilitarisme productiviste a pour but de tenir l'accroissement pour un bien, faisant du moyen qu'est l'utilitarisme comme morale une fin et des fins qu'y sont l'individu et le bonheur des moyens. Cette doctrine est celle de la quantité souveraine et non du souverain bien quantitatif. Sans qu'elle soit professée explicitement, elle est devenue celle de notre civilisation où l'abondance est un but aveugle, et où la notion d'individu et de bonheur sont corrélatives aux formes de gavage consumériste qui en sont issues. La pléthore des nouveaux besoins qu'induit l'avancée technologique définit la norme sociale, la reconnaissance de l'individu et les modalités de son bonheur. Reconnaître une validité aux arts industriels, utilitaire ou populaire, nous permet de lutter par l'éducation du goût, contre les aliénations engendrées par la civilisation industrielle.

L'adoption de l'utilitarisme comme philosophie morale, en lieu et place de la religion, n'a eu d'autre effet social à long terme que le productivisme, et à son pendant logique, le consumérisme. Le citoyen, après avoir cruellement subi les méfaits de la production, dont le paroxysme fut la seconde guerre mondiale, a exigé, tout en demeurant un moyen de cette production, de devenir le réceptacle de ses fruits.

L'autoproduction industrielle doit ainsi trouver de nouveaux débouchés pour continuer d'exister, car elle repose sur l'échange, tandis que la guerre, devenue totale puis atomique, a épuisé sa fonction de régulation démographique. Dès lors, cette puissance de production sans cesse croissante qu'est la population, appelle une

demande plus grande que l'offre qu'elle engendre, pour conserver l'incrément industriel. C'est ainsi pour accomplir ce procédé, que la morale utilitariste se réalise dans la production industrielle du manque et la surenchère consumériste qui en est la conséquence. Le consumériste est ainsi la conséquence inexorable de l'utilitarisme comme morale industrielle, qui témoigne de son succès et de son dévoiement productiviste. Il s'agit désormais de comprendre quel est le sacré de l'art utilitaire, dans la mesure où celui-ci tend à terme vers une profanation et une dilapidation matérielle.

L'idéologie consumériste a donc pour fin de prolonger la demande afin d'accroître indéfiniment la production industrielle. Il ne s'agit pas dans ce chapitre d'examiner son fonctionnement, mais de comprendre sur quelles formes culturelles elle repose, et quelle sont la beauté et la liberté qui la justifient et permettent d'échapper à l'arraisonement consommatoire, qui fait du citoyen le réceptacle d'une production toujours croissante, et de la nature celui de ses déchets.

L'émancipation de l'individu constituait en une réappropriation par l'homme de sa liberté naturelle¹⁹², elle s'est exercée dans la pensée comme travail de l'homme sur la définition de sa condition, sur le rejet de sa sujétion, et est devenue effective sous la forme de la République, reconnaissance de la citoyenneté comme fondement du droit. Ce travail intérieur a constitué en Occident, sous sa forme chrétienne, un rejet de la matérialité, de l'espace du monde, comme lieu de turpitude et d'errance morale. Saint Augustin marque cette distinction en formulant que la cité de Dieu est dans l'homme, tandis que la cité des hommes, du péché, de la souffrance et de la coercition, est le monde matériel, la réalité par opposition à la vérité¹⁹³. Cependant l'émancipation effective ne pouvait être atteinte que dans l'effectivité politique, car aucune institution

¹⁹² « Les Grecs et les Romains – les Asiatiques pas davantage – ignoraient totalement cette notion que *l'homme, en tant qu'homme*, est né libre, qu'il est libre. Platon et Aristote, Cicéron et les juristes romains ne possédaient pas cette notion, quoiqu'elle soit seule la *source du droit*, et les peuples encore moins. Ils savaient bien qu'un Athénien, qu'un citoyen romain est un *ingenuus*, qu'il est libre qu'il y a des hommes qui sont libres et des hommes qui ne le sont pas : c'est pourquoi ils ignoraient que l'homme, en tant qu'homme, est *libre*, – l'homme en tant qu'homme, c'est-à-dire l'homme d'une manière générale, l'homme comme la pensée l'appréhende, et comme lui-même s'appréhende en pensée. » G.W.F. Hegel, *Introduction du cours de Berlin*, 1820, in *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, tome I, Paris, Gallimard, 1954, 1990, p. 81.

¹⁹³ « Nous appelons Cité de Dieu celle à qui l'Écriture rend témoignage : cette Écriture qui, investie d'une autorité divine, doit à un ordre marqué de la souveraine Providence, et non à la disposition capricieuse des esprits, sa prééminence sur tous les monuments des autres nations et la domination qu'elle exerce sur toute sorte d'intelligences. C'est elle qui parle ainsi : «On rend de toi un glorieux témoignage, Cité de Dieu.» Saint Augustin, *Cité de Dieu*, XI, 1.

religieuse n'est capable de préserver l'idéalité de ses principes et de les faire appliquer concrètement. Il appartient donc à l'Etat de poursuivre cette fin morale et de la rendre réelle.

Donc l'objet sacré, positif, à la fois immortel et concret de l'absolu moral utilitariste, celui sans lequel toute déontologie, toute défense des libertés individuelles est inutile, est l'espace politique. L'espace, en tant que tel, demeure sans contenu si nul n'y est attaché : le tournoiement des planètes, le scintillement des étoiles ne provoque qu'un attachement poétique, une réflexion sur la contingence de l'Histoire et de la morale ; quoique l'on puisse remplir cette immensité vide de vie de nombreuses considérations épistémologiques, elles ne détiennent pas les enjeux de la vie humaine.

L'espace qui importe est l'espace politique en premier lieu. Sa première détermination, ses limites, sont fixées par la souveraineté que le corps des citoyens s'octroie sur l'espace tangible où il réside. De cette notion découle le principe sacré de l'art utilitaire : la subjectivité spatiale, qui se manifeste comme identité lorsqu'elle se reconnaît dans l'espace tangible. L'identité est donc ici conçue comme identité dans l'espace, reconnaissance de soi dans un espace déterminé, conçue à partir de la reconnaissance de l'espace civique de la nation, où le corps des citoyens se donne la capacité théoriquement inaliénable de maîtriser son destin collectif.

L'identité, nécessairement spatiale, est l'attachement de la subjectivité à la matière sous l'aspect de l'étendue. C'est un lien de reconnaissance mutuelle et d'adéquation entre la singularité, qu'elle soit collective, comme la famille ou l'Etat, ou individuelle, et l'espace matériel. Il ne s'agit donc pas d'un simple lien de propriété, bien que celle-ci soit mieux assurée par l'Etat de droit qu'aucun autre régime, puisque la réquisition n'y est permise qu'en cas d'exception. Mais plutôt un lien charnel et spirituel ; même s'il n'a pas d'espace en sa possession, s'il n'est pas propriétaire, le citoyen fait partie des possesseurs de l'espace et des édifices publics, qu'il peut apprécier à loisir. Cependant, dans la mesure où le citoyen possède ou occupe un espace en propre, un domicile, il peut y reproduire les qualités qu'il affectionnait dans l'espace public : la variété, la pérennité et l'efficacité.

La variété, la pérennité et l'efficacité de l'espace sont relatives à l'identité comme subjectivité spatiale concrète. Il est impossible de trouver un espace infiniment varié, infiniment tangible, ni des rendements infinis. La subjectivité,

conscience qui se démarque et s'affirme sans cesse, est une singularité individuelle. Elle se démarque de l'universalité uniforme, de la norme applicable par tous. L'identité, la reconnaissance d'un terme dans l'autre, agit dans le rapport de la subjectivité à l'espace comme appartenance. Appartenir signifie que le possédé fait partie du possesseur, prend part dans l'ensemble constitué. Or l'espace réel est infini, et les totalités que l'on y forme sont arbitraires, ce ne sont que des ensembles, qui n'existent que limités par d'autres ensembles. L'appartenance à des ensembles définis par une identité commune, que ce soit sous la forme de l'Etat, de l'association, de la communauté ou de la famille, implique que l'individu soit responsable et actif au moins envers les autres membres.

L'appartenance à un ensemble implique que cet ensemble existe par définition de ses limites, par opposition à l'autre, et pour lui-même. Il est impossible de se proclamer citoyen de l'univers par exemple, parce que l'individu y est infime, donc nulle part, et de fait absent ; mais nous sommes de gré ou de force responsables de nous-mêmes et partie du tout si nous admettons l'existence du Dieu de Spinoza et des Stoïciens, principe de vie et d'existence, ainsi que de toute chose qui nous entoure¹⁹⁴. Se prétendre « citoyen » de la biosphère, du « monde », exigerait que l'on défende sa variété, sa pérennité et son efficience ; en somme, d'être militant écologiste.

Les notions de variété, de pérennité et d'efficience sont inhérentes à l'identité, dans la mesure où celle-ci se détermine un espace, qu'il soit national, régional, domestique – l'espace virtuel n'étant pas tangible, il n'admet qu'une subjectivité spatiale, pas une identité. Le rapport d'identité est un rapport d'adéquation à la matière, or cette adéquation entre la nature intellectuelle de l'homme et la matérialité immuable de l'espace s'établit selon ces trois notions, car elles définissent le rapport de l'homme à son espace et aux autres espaces. Dans l'espace défini par la subjectivité, la variété, la pérennité et l'efficience, constituent la particularité, l'universalité et la singularité.

¹⁹⁴ « Pourquoi donc le philosophe qui comprend le gouvernement du monde, celui qui sait que de toutes les familles il n'en est point de plus grande, de plus importante, de plus étendue que celle qui se compose d'êtres raisonnables et de Dieu, pourquoi celui-là ne dirait-il pas : « Je suis citoyen du monde » ? Pourquoi ne dirait-il pas : « Je suis fils de Dieu » ? » Epictète, *Entretiens*, I, IX, 1-9, trad. Jean-Marie Guyau, Paris, Delagrave, 1875.

La variété est ce qui permet à la subjectivité, de démarquer son espace des autres. Un espace sans variété ne peut prétendre se suffire à lui-même, et donc se démarquer des autres, car la particularité exige la différenciation. Si la subjectivité ne peut trouver l'altérité en elle-même, elle va la chercher ailleurs, la conquérir, par avidité ou par ennui. L'uniformité s'oppose par principe au désir de se singulariser de la subjectivité, au désir d'être reconnue pour son unicité irremplaçable ; elle est donc le lieu où les conditions où elle se perd et se dissout. Cependant, la citoyenneté comme identité civique, qui se réalise dans la libre circulation des individus, la prospérité, la mise à profit et la composition des espaces ruraux et urbains, consiste à mettre en valeur la diversité de la vie sédentaire. Il suffit que le citoyen trouve du contraste, du relief à l'environnement dont il a la responsabilité, qu'il y ait un lieu pour l'effort et un autre pour le repos, qu'il y trouve des caractères et des métiers différents, pour s'y lier par le sentiment. De cette diversité, et de l'identité responsable et contributive qu'elle inspire, les cités-Etats antiques représentent la configuration primordiale ; en France, les divisions administratives admises depuis la Révolution Française, la commune et le département, tiennent lieu d'identité territoriale restreinte, bien que l'on puisse être mieux lié à son canton en milieu rural, ou à son quartier en milieu urbain.

La seconde caractéristique de l'identité comme consécration de son espace par la subjectivité, est la pérennité. L'espace est défini par ses frontières, mais la subjectivité qui s'y identifie est libre, et cela implique un rapport indéfini au temps. L'idéalité du rapport à l'espace comme indissociable de la subjectivité qui s'y identifie, comme condition inaliénable de sa liberté, impose que le rapport au temps qui en est le pendant soit tout aussi idéal. Ainsi la liberté d'habiter et de prendre soin de l'espace défini par une identité précise, implique-t-elle de s'inscrire dans la pérennité. Il ne s'agit pas là d'une révérence à la terre, dont l'idéologie vichyssoise fut la caricature honteuse, mais plutôt d'une relation entre la liberté subjective, qui permet à l'individu de concevoir sa descendance, sa pérennité dans le temps, et la pérennité factuelle de l'espace, qui lui permet ces considérations sur le devenir.

La langue, qui évolue au même titre que la surface du sol et les conditions climatiques, représente ce lien particulier entre l'homme et son pays, la détermination de la pensée selon une culture particulière. Au point même qu'elle puisse, pour les cultures nomades comme les Tziganes, se substituer à l'espace tangible. La langue,

donc, est ce qui définit le mieux, par son refus ou son adhésion, l'identité ; elle est l'empreinte du pays sur le peuple qui y réside, ou qui y a résidé.

De même, on retrouve à un niveau moindre cette identité dans l'espace domestique : sa configuration variée le démarque des autres ; bien qu'il soit cessible, il représente un patrimoine transmissible et potentiellement pérenne. L'individu reste attaché aux lieux où il a vécu, et d'autant plus où ses ascendants ont vécu.

Néanmoins, il ne peut s'attacher à l'immatérialité de l'espace virtuel, qui n'existe pas concrètement, qui n'a aucune pérennité. Il peut y résider sous la forme d'avatar, selon l'acception indienne du mot, incarnation d'une divinité. Et il y est une divinité, puisque libre, il peut choisir de s'y incarner ou pas ; mais il n'y est qu'un parmi d'autres, dans la mesure où sa condition d'existence, sa connexion, ne définit pas son rapport au monde, qu'il peut modifier à loisir. Il possède donc le pouvoir d'être qui il veut et la certitude de n'être personne. Un individu qui compenserait entièrement l'uniformité de son existence matérielle par les identités factices et provisoires que lui offre le virtuel, ne se situerait nulle part, n'aurait aucune identité concrète, et l'on pourrait à ce titre le définir comme privé d'identité et de corps, dépersonnalisé et désincarné. Ceux qui vivent ainsi sont victimes de cette contingence de l'identité. C'est à la société civile que l'on doit tenir rigueur de ce que la dépersonnalisation constitue le dernier recours contre l'arraisonement de l'espace domestique auquel la télévision, qui est la négation de l'espace réel, a conditionné la population. C'est ainsi que l'aliénation spectaculaire, désincarnation et dépersonnalisation, réalise l'ironie de l'Histoire consistant à claustre la subjectivité pensante en prétendant la libérer des peines de la chair, et à substituer à la responsabilité civique le caprice d'un déplacement aussi illimité que factice de la conscience dans l'espace virtuel. Car la liberté, civique avant d'être utilitaire, se manifeste par le droit et le devoir d'agir dans l'espace, de l'informer de façon à conserver sa liberté d'action.

Dès lors, l'efficiencia de l'espace, troisième caractéristique de l'espace où se définit l'identité, constitue sa singularité, son identité agissante, et de fait, sa concrétude. La grandeur et la valeur de la subjectivité spatiale, seule ou collective, se mesurent à la capacité de mise en valeur de l'espace. Un peuple, une famille, une société ou une institution, se mesurent à leur diversité, à leur longévité, mais aussi au soin de l'espace qu'ils s'assignent. Tant les ressources que leur usage sont nécessaires

pour estimer les détenteurs de l'espace dans leur qualité. Ces valeurs temporelles, sont aussi anciennes que la sédentarisation. Néanmoins, elles n'avaient pas une aussi grande importance qu'à l'ère industrielle, n'étaient pas aussi répandus et ce pour au moins deux raisons.

La raison première, d'où se déduit le caractère sacré de l'espace, est morale. Le rejet au moins idéal, du monde matériel par l'augustinisme, implique que les valeurs patriotiques et familiales – puisqu'il est impossible de concevoir un espace strictement individuel à l'ère préindustrielle – sont subordonnées au principe moral qui tient l'humanité pour une totalité. Il s'est avéré que la morale monothéiste en général agissait en dernière instance pour la légitimation des discriminations sociales, parce que, même s'il est vrai qu'il soit « plus facile pour un chameau de passer à travers le chas d'une aiguille que pour un riche d'entrer au royaume des cieux »¹⁹⁵, une fois que tous se furent rendus à ce jugement, les classes dominées durent se contenter de l'assertion. Au contraire, le caractère sacré de l'espace subjectif ne peut se réaliser sans le principe de citoyenneté comme identité civique, sa première manifestation à la subjectivité, étendu à tous les membres majeurs d'une même société, comme principe démocratique. Si ce dernier n'est pas posé, l'espace appartient de fait à ses propriétaires, à même groupe sociale fermé, à une caste dominante ; mais s'il est clairement défini comme inaliénable et entendu comme le fondement du lien social, alors le corps des citoyens se reconnaît comme détenteur et responsable de son espace, et se donne la prérogative de rétribuer l'effort, de choisir ses dirigeants, de veiller à la répartition des richesses et à la poursuite de l'utilité commune, par le moyen qu'est l'Etat.

Toutefois cet espace auquel s'identifie le citoyen lui échappe, parce que la technique le met à profit, le rationalise en termes de production puis de consommation. Les infrastructures territoriales ne sont à ce titre que le squelette de cette raison spatiale conquérante, productiviste et consumériste. L'industrialisation comme mise à profit de l'espace civique national pour son détenteur, à savoir le corps des citoyens, sert finalement les détenteurs de la production elle-même, ceux du capital financier. La citoyenneté est alors une liberté théorique, qui comme l'autorité

¹⁹⁵ Marc 10 : 25

cléricale monothéiste, légitime le pouvoir de l'argent. C'est dès lors non plus en tant que votant mais en tant que travailleur que le citoyen est contraint de faire valoir ses droits à l'autonomie matérielle, dont dépend sa définition du bonheur selon la morale utilitaire.

L'art utilitaire, le design artistique, comme pratique et comme œuvre, produit ainsi l'identité comme information de l'espace tangible, adéquation de l'individu ou de la collectivité à leur espace. Il est nécessaire de le distinguer de l'esthétique à laquelle il donne lieu, à laquelle il s'oppose et dont il fait partie, sous peine de devoir répondre de l'accusation d'asservissement de l'individu. L'art utilitaire est issu d'un principe moral : la définition de la subjectivité par l'affranchissement de l'individu de ses contraintes matérielles dans l'espace, sous la forme de l'identité.

Il est un art au même titre que celui de la représentation, appelé ici art de la réalisation, car il réalise le principe moral dont il est issu, tandis que l'art de la représentation n'a à répondre que de lui-même ; c'est là leur principale différence : l'art utilitaire est un engagement dans la matérialité, et sa définition en tant qu'art est sujette à caution. C'est la raison de la distinction entre Design, esthétique utilitaire, raison historique, force de production aveugle et mercantile, mise à profit de l'espace, et design artistique, art utilitaire, usage et critique artistique des objets industriels en vue de libérer le sujet pensant par la mise en valeur de l'espace.

Pour distinguer au sein de l'esthétique industrielle l'art qui s'y oppose et qui y est dialectiquement récupéré, il est nécessaire d'étudier les catégories esthétiques afférentes au sacré dans l'espace : le saint, le consacré et le profane.

II. Beauté et utilité dans la tradition occidentale.

1. Ornement et parure

Beauté et utilité s'opposent dans la tradition occidentale, parce que la beauté est recherchée pour elle-même, tandis que l'utilité sert un but. En somme, la beauté est une fin en soi, et l'utilité définit l'efficacité d'un moyen. Le concept d'art utilitaire s'affirmerait donc comme un paradoxe. Néanmoins, la civilisation industrielle ayant élevé l'utilité au rang de principe moral, de conviction exigeant l'adhésion de tout un chacun, ce paradoxe se dissout ; l'utilité devient la raison d'une forme de beauté, laquelle ne présente pas la partialité et l'efficace de l'objet d'art bien réalisé, mais la vocation universelle et libératrice du concept de beauté, que l'on retrouve dans les arts de la représentation depuis les peintures rupestres et les statuettes votives.

Pour admettre le sacré de la beauté utilitaire, il est nécessaire de revenir à ce qu'il y a de plus matériel dans la beauté artistique.

Un objet bien fabriqué, adéquat à son concept est dit *bon*. S'il s'adapte à ce pourquoi l'on veut s'en servir, il est *utile*. Enfin s'il s'adapte et à la tâche assignée et à celui qui l'utilise, il est *fonctionnel*. Si son usage évoque de l'aisance, on le définira comme *pratique*, au sens courant du terme.

L'ornement d'un objet, par exemple les dessins géométriques sur les céramiques préhistoriques, ou la gravure sur un couteau, suppose de l'agrément. Chaque fois que l'objet sera utilisé, il évoquera pour celui qui le possède cet agrément. Avec celui-ci commence la signification affective de l'objet. L'être humain marque ses objets comme ses objets le définissent, et l'on doit saisir les tombeaux antiques où l'individu est enterré avec ses possessions comme la marque de cette propriété indissoluble qui caractérise les premiers temps de la civilisation. Ceux qui vivaient en ce temps avaient

une conception de l'utilité sacrée plus forte que les modernes : l'utile n'était pas transmissible, il était sacré et attaché à la personne, comme marque de son importance royale par exemple, comme l'illustrent les trésors des pyramides.

L'agrément est la première forme de beauté : dans une société où la reproduction humaine importe plus que la liberté de l'individu, où celle-ci est à peine concevable et certainement pas encouragée, la beauté de la femme ne représente qu'un agrément, la capacité d'avoir un plus grand plaisir, et par là-même, d'être plus efficace et utile. La beauté de l'agrément est ainsi un prolongement de l'utilité. Mais en tant qu'ornement, l'agrément prend place dans la société ; il est l'exposition d'une meilleure utilité, une tension vers l'inessentiel, l'apparence, qui permet par la recherche qui en est faite de le tenir pour un critère. La beauté d'Hélène, dans l'Iliade, équivaut la force et l'héroïsme, car elle se tient pour la raison de son déploiement. Elle a donc désormais une valeur propre, qui vaut pour elle-même, insondable parce que symbolique. On peut donc lui attribuer une valeur de sacré, parce que, puisqu'elle constitue la finalité du combat et le support de l'exposition de la culture grecque, elle s'y identifie.

Cependant, la distinction entre la beauté artistique et l'utilité, est tout d'abord manifestée par l'indépendance de cette beauté-là à toute fin extérieure. La beauté artistique représente la culture par opposition à la nature, l'expression sensible de sa liberté par-delà tout déterminisme. Elle représente alors quelque chose qui ne peut qu'être contemplé, représenté, mais dont la réalité est un effort, une tension : l'idéal. Pour les Grecs classiques, l'idéal était plus tangible que pour nous, et sa dimension sacrée avait plus d'évidence, car le monothéisme et plus précisément le Christianisme ont travaillé pour la réalisation de l'individu à partir de l'obéissance personnelle, tandis que les Grecs définissaient leur liberté par référence à des modèles et s'étaient par conséquent forgé une idée de la perfection, bien que formelle.

L'idéal définit donc la beauté comme indépendante de toute utilité. Ce n'est plus le simple ornement d'une culture, mais la définition de sa raison d'être, morale et esthétique. En ce sens, la raison, en tant que capacité de l'être humain à appréhender sa condition, se reproduit sous la forme des statues. Cependant pour un regard extérieur, le choix grec dans la représentation des dieux, incarnations de l'idéalité, n'apparaît pas comme une nécessité ; les Hébreux, contemporains du classicisme grec, proscrivaient la représentation divine, et démontraient que la croyance pouvait se

passer de la représentation de son objet. Dès lors, même si la statuaire grecque ne s'affirme pas en principe comme un ornement, elle paraît en tant que tel, parce que la représentation est un ornement au sens large, et que, abstraite de son contenu, elle n'évoque que de l'agrément. L'idole, en tant qu'incarnation du dieu ou de la raison, conserve une vocation charnelle. En somme, non pas tant par l'agrément qu'elle provoque, mais parce qu'elle demeure une production de sacré, un rajout eu égard à la perfection que l'on peut attribuer à la raison ou à la divinité, la statuaire grecque, forme la plus élevée de l'idolâtrie, demeure comme l'ornement de la civilisation grecque, car à ce niveau la représentation peut être comprise comme de l'ornement, même si c'est l'ornement de la raison.

La distinction nette entre beauté et utilité ne devient vraiment définitive qu'avec l'art chrétien, et la représentation de la beauté sous une forme qui n'exige pas l'agrément. Il paraît dès lors incongru, voire contradictoire de penser l'ornement sans agrément ; les œuvres n'existent plus pour meubler l'espace, mais pour frapper la conscience ; la dévotion peut se passer d'admiration sensible.

Il est donc important de saisir que la beauté nous apparaît avant tout comme ornement, agrément, avant de devenir représentation et d'exercer sur nous sa fonction sacrée, d'incarnation et d'exposition de nos absolus moraux. La distinction classique entre beauté artistique et utilité possède une pertinence indéniable, parce qu'elle permet de distinguer ce qui est sacré de ce qui est profane dans la société préindustrielle. Que les Néerlandais décident de ne plus représenter les images de la divinité dans leurs temples, lorsqu'ils se convertissent à la Réforme, cela doit nous interroger : leur religion qui s'interdit la représentation divine et rejette le libre-arbitre, ne circonscrit plus que la vie éthique, et laisse au monde temporel une licence dans la définition du sacré. Ainsi il y a déjà là une distinction entre un sacré moral inviolable, et un sacré à débattre, qui relève de l'autonomie subjective.

2. L'utilité exclue de la beauté artistique

Il y a donc une opposition originelle, dans la définition occidentale de l'art entre ce qui a une valeur pour soi et l'utile, tant que l'utile n'est pas reconnu comme principe moral de la société industrielle.

Cette distinction, qui met l'art de la représentation à l'honneur, en montrant que l'homme ne reste pas incapable de manifester matériellement la divinité, la transcendance et ses valeurs fondamentales, est particulièrement sensible pour Emmanuel Kant, et elle demeure un des critères hégéliens dans la distinction entre esprit absolu, constructions intellectuelles qui demeurent le miroir de la liberté humaine : l'art, la religion et la philosophie, et d'autre part les objets qui ne servent qu'à l'usage quotidien.

Emmanuel Kant, dans la *Critique du jugement*, insiste sur le désintéressement que doit suggérer la beauté, et particulièrement la beauté artistique. Cette définition mérite d'être relevée, même si jusqu'ici la beauté artistique a été déterminée comme la représentation ou la réalisation des valeurs sacrées inhérentes à une civilisation matérielle, ce qui permet au lecteur hégélien de ne pas s'égarer dans un débat stérile sur les goûts et les couleurs qui ne se discutent pas. En effet, ce qui définit l'œuvre d'art est son idéalité, sa faculté à se rapporter non pas à l'intérêt personnel, mais à un concept, c'est-à-dire à une forme de liberté qui apparaît au moment où elle est exprimée comme l'énonciation de la liberté même. C'est cette idéalité de l'œuvre d'art qui nous apparaît effectivement comme sacrée : il n'y a pas ici de culte ou de dévotion, mais il y a contemplation, interprétation nécessaire, réflexion sur sa condition individuelle, et enfin sublimation de l'auteur et de l'œuvre qui permettent ce travail sur nous-même, cette libération.

L'intérêt matériel que suscite l'œuvre d'art constitue un détournement de sa fonction libératrice. « On peut dire que de ces trois sortes de satisfaction, celle que donne le goût pour le beau est seule une satisfaction désintéressée et *libre* ; car un

intérêt, qu'il soit des sens ou de la raison, rend l'assentiment forcé. »¹⁹⁶ Ce qui libère dans l'œuvre d'art est donc sa part d'universalité ; elle se retrouve dans l'art utilitaire et c'est elle qui permet de distinguer l'objet libérateur de l'objet trivial. Néanmoins, cette distinction, entre l'œuvre d'art libératrice et le divertissement, essentielle dans le cadre de la société de consommation, dépend également de cette distinction. La contemplation ou l'écoute de l'art dépend de la finalité morale et sacrée de l'œuvre.

La distinction de finalité entre l'intérêt matériel et la beauté artistique conduit Emmanuel Kant à distinguer l'attrait et l'émotion, à apprécier l'œuvre comme une spiritualité qui implique que l'on considère sa construction dans sa totalité et sa finalité, le dessin, qui ici est aussi finalement un dessein¹⁹⁷. Cela le conduit donc à rejeter l'ornement comme rajout, comme séduction témoignant de la pauvreté du contenu. Cependant ce dernier, même si Kant saisit son idéalité, n'a pas saisi son principe libérateur, travail dont le mérite revint à Hegel.

Kant ne s'arrête pas à cette distinction entre finalité idéale et finalité matérielle. La distinction qu'il pose entre beauté libre et beauté adhérente, tend à considérer d'une part l'improvisation, la beauté qui ne se rattache pas à une forme fixe ou à une finalité définie, et d'autre part, la beauté qui est attachée à une fonction. Son but est de séparer la beauté de la bonté, et ainsi d'extirper tout l'utile du beau. Il oppose pour cela les fleurs, l'improvisation musicale, les formes abstraites dans l'architecture et les tatouages, et d'autre part la beauté humaine, sexuée ou asexuée, animale, l'architecture, « qui implique un concept de la fin qui détermine ce que l'objet doit être, et par suite une conception de sa perfection : ce n'est donc qu'une beauté adhérente »¹⁹⁸ ; en somme une forme moindre de la beauté qui, en principe, ne se reconnaît pas de finalité particulière.

Cette distinction entre beauté libre et beauté adhérente¹⁹⁹ n'a dans le cadre de l'esthétique que peu de raison d'être. Il est certes important pour la critique de déceler différents degrés de servilité de l'œuvre aux conditions matérielles. Mais le principe qui consiste à déceler dans la nature et la civilisation, les formes libres et pures, dénuées de

¹⁹⁶ Emmanuel Kant, *Critique du Jugement*, §5, in *Le jugement esthétique*, textes choisis, Florence Khodoss, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 15

¹⁹⁷ *Idem* p.17, §5.

¹⁹⁸ *Idem* p.30, §16.

¹⁹⁹ *Idem*, p.30, §16

toute raison d'être, correspond au regard de l'enfant qui apprécie les harmonies qu'il découvre, quel que soit le sens qui le lui permet, sans en comprendre la raison et la complexité des intérêts qui, trop complexes, lui gâcheraient son plaisir. Les modernes savent que la variété des couleurs des oiseaux, des fleurs, des poissons, ont une fonction précise, le plus souvent de camouflage ; que la décoration est un agrément ; qu'un tatouage signifie quelque chose pour celui qui le porte, même s'il ne figure rien ; qu'une improvisation musicale ou « même toute la musique sans texte », n'évoque rien pour nous s'il n'existe pas un ou plusieurs thèmes.

Il est évidemment possible pour l'esthète, avec ou sans subterfuge, de revenir à cette illusion de l'enfance, d'apprécier les formes pour elles-mêmes, parce que l'accumulation de modèles nuit souvent à l'appréciation de la nouveauté. Mais si l'on se décide à replonger véritablement dans cette illusion, on appréciera également la beauté ou la laideur des formes du corps humain, du cheval, des bâtiments dont l'appréhension en trois dimensions relève de la nature, ainsi que de toute œuvre d'art qui participe à un genre quelconque, à savoir l'essentiel des œuvres d'art. En somme, bien que Kant essaie de nous persuader du contraire, il n'existe aucune beauté qui soit sans finalité ; toutes les beautés ont une fonction et une finalité, et c'est en sachant si celle-ci est élevée et spirituelle et promet la liberté, ou triviale, que l'on peut déterminer ce qui relève de l'art, de la nature, ou de la simple technique.

Hegel distingue la beauté artistique et l'utilité puisque l'une vaut pour elle-même, et représente la liberté, tandis que l'autre représente la servitude. Le classicisme, qui incarne la maîtrise définitive de la nature, finit par se reproduire lui-même indéfiniment et par s'épuiser, laissant place à la révolution de l'art romantique, qui commence avec l'art chrétien, lequel représente la subjectivité de l'individu en tant que liberté fondamentale, inhérente à sa nature, tandis que la liberté grecque ne pouvait se passer de modèle. La statuaire grecque ne représente la liberté de l'homme que dans sa perfection morale, dont la réalité prend corps dans la perfection physique. Au contraire, le Christianisme, premier support dogmatique de l'art romantique, nous donne à penser l'homme pécheur et la divinité tourmentée par ses péchés. La liberté

commence par le repentir, mais elle est le surpassement de cette laideur première, qu'elle conserve toujours à l'esprit.

Tout d'abord Hegel marque l'insuffisance de l'art classique dans la représentation de la liberté :

« En effet, les dieux, comme personnes morales, se développent sous la forme humaine, mais corporelle. Or, ce n'est pas là la véritable nature humaine. Celle-ci ne se révèle que quand l'homme, dans le monde intérieur de sa conscience, tout en se distinguant de Dieu, comble cet intervalle, s'unit à lui et trouve ainsi l'infini au fond de son âme.

Par conséquent, l'idéal plastique manque de cette propriété de manifester l'esprit sans son essence intime et dans sa nature infinie qui a conscience d'elle-même. Les belles représentations plastiques ne sont pas seulement de la pierre et de l'airain ; l'idée de la spiritualité infinie est absente de leur expression. Dès lors, on a beau s'enthousiasmer pour l'art et la beauté, dans cet enthousiasme, l'âme ne se reconnaît pas avec sa nature profonde dans l'objet de sa contemplation, dans les dieux. [...] Sans doute l'individualité des dieux possède bien ce qui constitue le fond de la subjectivité, mais sous une forme accidentelle. Ce principe, d'ailleurs, se développe en dehors de leur immuable essence, et ne fait pas partie de leur félicité. »

Dès lors, la transition entre art classique et art romantique intervient dans le domaine de la réalité. La doctrine de la subjectivité est celle qui inspire l'art et bouleverse le monde, elle ne dépend pas de l'art pour exister, qui n'en est désormais que son exposition, son reflet :

« Le contenu nouveau [la liberté subjective] ne cherche plus à se faire admettre comme une révélation qui s'accomplit par l'art. Il se révèle par lui-même, sans l'art. Il se développe sur le terrain prosaïque de la controverse rationnelle, et, en même temps, dans l'âme humaine et le sentiment religieux, principalement par le miracle et le martyr. A cela se joint la conscience parfaite du néant des choses finies en présence de l'absolu. Celui-ci se manifeste, non dans les œuvres de l'art, mais dans l'Histoire, par le cours des événements ; il apparaît comme présent et visible dans le monde réel ; le

principe divin, Dieu lui-même s'est fait chair ; il est né, il a vécu et souffert, il est mort et ressuscité. C'est là un fond d'idées que l'art [en tant que sommet de la définition de la liberté dans l'antiquité] n'a pas inventé, qu'il n'a pas tiré de son propre sein, qu'il trouvait en dehors de lui et n'avait qu'à développer. »

« Cette existence réelle en chair et en esprit, c'est le Christianisme qui l'a montrée pour la première fois dans la vie et les actions d'un dieu présent parmi les hommes. Par-là, dès lors, le corps, la chair, *quoique la matière en elle-même conserve son rang inférieur*²⁰⁰, se trouvent réhabilitées, et le principe anthropomorphique est sanctifié. Si l'homme à l'origine était l'image de Dieu, Dieu est devenu une image de l'homme, et celui qui voit le fils voit le père ; celui qui aime le fils aime aussi le père. [...] Le Dieu de la religion révélée, par le fond et par la forme, est le Dieu véritablement réel ; comparés à lui, ses adversaires n'ont été que de simples existences imaginaires qui ne peuvent se rencontrer avec lui sur le même terrain. »²⁰¹

Ainsi pour Hegel, l'art classique, qui avait déjà trouvé le sommet de son expression chez les Grecs, se trouve substitué par l'art romantique. Toute matière, qui n'est pas spécifiquement affectée à la représentation est triviale et indigne d'intérêt. Il n'y a pas de sacré matériel hors de la représentation, et cette même représentation, avec le Protestantisme, n'a plus la valeur sacrée que l'on lui prête initialement. Hegel nous présente donc une progressive désacralisation de la matière, qui coïncide mal avec l'idée d'un art utilitaire, et moins encore avec l'idée de la consécration de l'espace subjectif, et l'identité telle qu'elle a été esquissée jusqu'ici. Pourtant, c'est à partir de Hegel que l'on commence à entrevoir cette consécration, et avec elle, la continuation de sa dialectique.

²⁰⁰ C'est nous qui soulignons.

²⁰¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, 1820-1829, trad. Charles Bénard, Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, LGF, 1997, t. I, p. 630-632.

3. La beauté utile.

La beauté utile n'existe pour Hegel que dans l'architecture classique. L'architecture symbolique, c'est-à-dire précédant la Grèce classique dans ses modèles, est dite *indépendante*, car elle a une valeur propre, indépendante de toute utilité :

« On peut dire sous ce rapport que des nations entières n'ont su exprimer leurs croyances religieuses, leurs besoins intellectuels les plus profonds, qu'en bâtissant de pareils monuments ; au moins les ont-elles principalement exprimés dans la forme architecturale. [...] Ce sont, en particulier, les antiques constructions des Babyloniens, des Indiens et des Egyptiens, qui nous offrent parfaitement ce caractère. »²⁰²

D'autre part, l'architecture romantique, qui commence avec l'architecture chrétienne, est une sanctification de l'espace intérieur, dont le temple, sanctuaire, est la représentation. Dès lors, tout l'espace et l'art qui y réside étant sanctifié, « il a un but déterminé et le montre ; mais dans son aspect grandiose et son calme sublime, il s'élève au-dessus de la destination de l'utile, à quelque chose d'infini en soi. »²⁰³

Au contraire, l'architecture classique « qui, laissant à la sculpture le soin de façonner l'image intellectuelle de l'esprit, dépouille l'architecture de son indépendance, la réduit à dresser un appareil inorganique, façonné avec art, et approprié à des desseins et à des significations que l'homme réalise de son côté de manière indépendante. »²⁰⁴

L'architecture classique est donc dépendante d'un autre contenu, celui de la sculpture classique, pour être de l'art²⁰⁵. Ce qui ne lui permet pas d'être de l'art en soi,

²⁰² *Idem*, t.II, p. 33-34.

²⁰³ *Idem*, p. 87.

²⁰⁴ *Idem*, p. 31.

²⁰⁵ Hegel a le mérite de faire comprendre la forme particulière de l'architecture classique (p.60-86). Lorsque nous découvrons d'une part les temples grecs, et d'autre part, dans les musées, les statues, nous ne comprenons que vaguement le rapport qui les lie : la radicalité de la représentation classique qui résume le temple à une habitation et élève l'idole jusqu'à l'anthropomorphisme. Sans Hegel, le temple

mais seulement par ce qu'elle protège et ceint. Il y a là une forme hybride, car la sculpture est sacrée, mais il doit y avoir une zone intermédiaire entre ce qui est sacré et ce qui est profane. Dans les temples antiques, il y avait séparation entre le saint des saints, *naos* ou débir, d'une part, le saint ou *pronaos*, chambre intermédiaire ou vestibule sacré d'autre part, et l'enceinte consacrée, qui marque la séparation avec le monde profane. Dans la polythéisme grec, le *naos* était réservé aux initiés, chez les Egyptiens au Pharaon, dans le Judaïsme au grand prêtre puis au rabbin. Cependant, c'est la proximité avec le divin, qu'il s'agisse de statue, de relique ou de textes, qui définit les degrés de sainteté relatifs à l'espace.

L'architecture classique a ceci de particulier qu'elle ne constitue pas un lieu saint en soi, elle est conçue pour être entièrement dépendante de la sainteté qu'elle abrite. Elle représente à ce titre une recherche de l'utilité, dans la mesure où elle relève d'une recherche de la simplicité : la façade est réduite à un fronton, l'enceinte à des colonnes. Pour Hegel, il y a plus de liberté dans le classicisme que dans le symbolisme architectural, parce que le temple grec n'est pas contraint par la nécessité de la représentation et peut exposer la beauté du rythme de sa simple structure. Et effectivement, il y a un rapport entre la centralité de la liberté humaine révélée par la sculpture anthropomorphe, et la beauté utile qui caractérise l'espace consacré de l'architecture classique²⁰⁶. L'homme considéré dans sa liberté formelle, c'est-à-dire, l'homme idéal révélé par la sculpture, adéquat à son concept, est un dieu, puissance souveraine, auquel monde et matière obéissent. Cet homme divin n'est pas impliqué dans le monde mais le domine, comme les dieux grecs mythiques ont supplanté les forces titanesques de la nature. La liberté propre à l'architecture classique est celle que lui octroie sa sujétion.

Accomplissant nécessairement son but, qui est d'abriter la divinité, elle peut déployer des effets de structure, plus précisément du point de vue de l'ornement, avec les ordres des colonnes, de la répétition et de la perspective. Elle est donc porteuse

grec ne nous apparaît que sous une forme plutôt curieuse de temple antique, au symbolisme implicite, alors que ce qui y est pertinent est l'absence de symbole. Ces temples n'ont pas pour principe premier de subjuguier le spectateur, bien que certains, très imposants, nous y invitent, par exemple ceux de Paestum.

²⁰⁶ « Dont le caractère est d'unir la beauté à l'utilité » *Idem*, p. 61.

d'un style qui lui permet à l'intérieur de sa fonction de se démarquer des autres formes esthétiques.

Quelle est cependant la sacralité inhérente à l'architecture classique, qui n'a pas de valeur sainte en soi, qui n'est sacrée que par procuration, et dont les structures désormais vides ne portent pas de trace des cultes et des dévotions qui y étaient adonnées ? Si l'art porte le sacré en lui, s'il est l'exposition des valeurs fondamentales de la civilisation qui les a produites, et de l'humanité dont il est un exemple, l'architecture classique, en tant qu'art conçu comme servile à une autre forme artistique, apparaît dès lors comme espace consacré. L'art utilitaire, art consacré, art de consécration, apparaît comme la frontière entre le divin, le saint ou le sacré, et d'autre part le profane et le mondain. L'architecture classique en est la détermination originelle, l'espace idéal, tel que mis en forme par la divinité et susceptible de l'accueillir.

Dès lors, on ne peut que s'interroger sur la dissolution de l'art classique que constitue l'avènement du Christianisme et de l'art romantique. Les Romains, grands historiens et orateurs, maîtres de la satire, architectes exceptionnels, ont peu de place dans l'Esthétique de Hegel, où ils ne font que marquer la transition esthétique et morale entre l'antiquité et la modernité occidentale, entre art classique et art romantique, tandis que leurs travaux ont suggéré à la Renaissance autant d'admiration que les œuvres de la culture grecque. Il ne s'agit pas là de relever, d'isoler et d'examiner une lacune dans l'appréhension philosophique de l'Histoire de l'art, mais de saisir la notoire incomplétude qui caractérise la philosophie de l'Histoire si elle en fait abstraction. En effet, il paraît impossible de comprendre la modernité industrielle si l'Histoire ne devait apparaître que sous la forme d'une quête spirituelle de la liberté, à moins que l'on reconnaisse dans la consécration de l'espace public et privé, la spiritualité des Romains, et leur invention de l'art utilitaire, tant par souci de l'espace pour lui-même que par l'exigence de diffusion des infrastructures urbaines.

4. L'idéal d'utilité

Il y a donc lieu de penser que la société industrielle, tournée toute entière vers la production d'objets utilitaires, de l'infrastructure à la bureautique, trouve ses racines esthétiques et démiurgiques dans la civilisation latine. Hegel a traité de l'art classique comme le moment fondamental de l'art, celui où l'idéal, c'est-à-dire la conformité de la matière à son idée, prenait forme et donnait à voir la beauté comme tangible et concrète. Ce moment constitue ainsi l'apogée spirituelle de l'art, parce que, autant avant qu'après le classicisme, la beauté n'est plus que le reflet de l'absolu, de l'idée que l'homme conçoit de sa liberté. Dans l'idéal, il y a la présence matérielle d'une beauté autonome, érigée en valeur la plus élevée. Cependant, l'idéal comme expression conforme à une idée ne peut incarner indéfiniment la totalité de l'expression de la liberté humaine, puisque celle-ci, dans sa vérité, ne peut être représentée qu'intérieurement et ne se satisfait d'aucune conformité. Néanmoins l'idéal, parce qu'il représente toujours, quel que soit sa forme, la beauté éternelle, parce qu'il est le spirituel qui admet sa plus haute évocation dans le sensible, demeure comme le fondement de toute représentation artistique.

Ici il s'agit de définir une forme différente d'idéal, un idéal de la production matérielle, de la réalisation de l'Idée, pensée humaine consciente de sa liberté. Cet idéal est celui de l'utilité comme principe du plus grand bonheur. Si la représentation a pour fonction de révéler à l'individu, de façon tangible, par l'art, sa nature libre, l'art industriel a une autre fonction. La liberté, une fois acquise sous la forme de la citoyenneté, change : elle devient liberté privée, et se pose non plus comme liberté publique comme droit et devoir de se manifester au sein de l'Etat, mais comme droit à pouvoir poursuivre le bonheur tel que chaque individu le conçoit. Si la législation, qui relève des droits fondamentaux et qui implique la participation de l'individu, définit les limites assignées à ce bonheur, il relève de la morale collective, qu'elle se manifeste par les décisions étatiques ou par les mouvements de la société civile, de pourvoir aux moyens de chacun de poursuivre le bonheur tel qu'il l'entend, quelles que soient les

différences qui l'opposent à ses semblables. Tandis que le risque est toujours présent de substituer le désir d'émancipation au désir de prospérité et à l'appétit du lucre, et de devoir lutter incessamment contre la déliquescence morale qu'induit un trop grand écart de niveaux de vie.

L'Etat romain, qu'il fut république ou empire, s'est manifesté essentiellement comme Etat. Chacun de ceux qui y résidaient avait la possibilité de devenir citoyen, c'est-à-dire de participer activement à la vie publique. L'Edit de Caracalla, promulgué en 212, donne la citoyenneté à tous les hommes libres, de sorte que le droit de cité, dans un Etat aussi grand, ne relevait plus du privilège. Le pouvoir était en effet entièrement aux mains de l'empereur puisque l'on ne trouvait plus de groupe qui put lui contester le pouvoir ou simplement influencer ses décisions, autant physiquement que géographiquement. Le sénat ne devenait plus qu'une minorité dans la masse de ceux qui pouvaient se réclamer de la citoyenneté. Ainsi, lorsque tous furent citoyens de droit, il n'y eut plus de citoyenneté de fait.

Cependant cela n'altère pas le principe d'utilité en tant qu'idéal romain. L'Etat romain avait pour fonction d'assurer la paix civile, et son équanimité était régie par le droit qui lui était consubstantiel. Toutefois la capacité à s'enrichir, à rechercher son bonheur, relevait de la capacité étatique à travailler la nature, à offrir au peuple l'accès à l'hygiène, au travail : aux conditions de la vie urbaine. Ainsi, le génie civil romain est la réalisation de l'idéal d'utilité dans la mesure où elle a pour finalité d'affranchir le citoyen de ses conditions matérielles. Ce génie civil s'exerce tout d'abord dans la Ville, et son exemple le plus célèbre est celui de son égout, la Cloaca Maxima (VII^{ème} – VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ). Puis ce génie devient l'infrastructure même de l'Etat. La Via Appia, première route romaine pavée, construite en -312, est le témoin de ce double caractère du génie romain : le génie civil implique le génie militaire ; le renforcement de la sécurité implique l'accroissement de la prospérité. Enfin, l'Etat romain demeure l'exemple de l'urbanisme et de l'infrastructure antique, les nombreux aqueducs qui ont défié les siècles, même si l'essentiel de leur parcours étaient souterrains, en demeurent pour nous le symbole. Bâtir une ville signifiait pouvoir y circuler, et donner un accès aisé à l'eau, avantages qui bénéficiaient à toute la population et non seulement aux citoyens.

La notion d'idéal d'utilité, à la fois moral et esthétique, s'impose concernant l'infrastructure et l'urbanisme antique. D'une part l'utilité n'est que la définition d'un bien dans la mesure où il est quantitatif et extérieur, qu'il grandit notre bonheur individuel. En effet, on ne peut mesurer ce qui est bon en soi, hormis la liberté, mais on peut déterminer ce qui accroît notre bonheur. De sorte que Spinoza peut énoncer :

« 1° *J'entends par bon ce que nous savons avec certitude nous être utile. 2° J'entendrai par mauvais, au contraire, ce que nous savons avec certitude empêcher que nous ne possédions un bien. »*²⁰⁷

Il est certain que l'utilité prise dans ce sens, comme évaluation quantitative d'un bien extérieur à nous-même, ne se limite pas à la morale utilitariste, qui pose l'utilité en absolu. Il s'agit ici simplement de concevoir qu'un objet ou un agent puisse être l'instrument de notre bonheur.

D'autre part, il est possible de concevoir l'utilité comme idéal pour les Romains, parce que l'Etat a pour principe de pourvoir aux besoins essentiels de la population, et de favoriser les communications et le transport en son sein, pour assurer la paix et la prospérité. Ceci est un idéal, parce qu'il tient lieu principe universel : chaque citoyen peut vouloir s'affranchir de ses déterminations matérielles, posséder une maison, avoir des domestiques, jouir de son existence tel qu'il l'entend. Ce principe, au même titre que la liberté formelle du sujet, accessible par la vertu dans la culture grecque, se tient comme un but à atteindre ; et il demeure tout autant irréalisable dans sa totalité, parce que nul ne peut s'affranchir de sa mortalité. Ce fut donc l'idéal de l'Etat romain, un investissement qui lui fut rentable et assura sa durée, que de pourvoir techniquement aux conditions fondamentales de l'existence urbaine.

Le droit romain, et le progrès qu'il a constitué, est universel dans la mesure où des Etats tels que le nôtre s'en réclament encore. Mais les succès de la civilisation romaine reposèrent tant sur l'équanimité qui fut son fondement, que sur le progrès matériel qu'elle imposa dans l'antiquité tardive. Le droit romain est l'utilité appliquée aux rapports sociaux, le système qui fut en son temps le plus adéquat pour définir ces rapports malgré les disparités géographiques et culturelles. Ainsi, le génie civil romain

²⁰⁷ Baruch de Spinoza, *Ethique*, 1677, trad. Charles Appuhn, Garnier-Flammarion, 1965,1997, p. 220.

ne fut pas tant le prolongement des principes d'équanimité régis par le droit, utilité théorisée, que leur réalisation.

Pour Hegel, l'architecture romaine se démarque de l'architecture grecque sur deux points principaux : l'usage de la voûte, et la « multiplicité des fins », car « les Grecs déployaient la magnificence et la beauté de leur art seulement pour les édifices publics », tandis que les Romains ont développé cet art avec les théâtres, les cinémas, les cirques, mais l'ont aussi étendu à « la sphère de la vie privée [...]. On construisit des villas, des bains, des galeries, des escaliers avec tout le luxe d'une prodigalité grandiose. »²⁰⁸ Ceci confirme l'universalité de l'idéal utilitaire pour les Romains, qui ont eu les premiers conscience de l'espace domestique comme lieu d'une identité consacrée par l'art. Ainsi l'utilité ne s'applique pas qu'aux conditions de la vie urbaine, mais réalisent la liberté d'une jouissance de l'espace domestique déjà sanctifiée par le culte des dieux Pénates.

Néanmoins, il est difficile de saisir l'idée selon laquelle les Latins furent porteurs d'un idéal utilitaire dans leurs œuvres même. La culture romaine, unique par sa richesse, souffre de sa postériorité eu égard à la culture grecque. L'idée que les Romains se faisaient de la littérature, de la religion, des arts de la représentation, des dieux, tout le domaine du spirituel qu'Hegel nomme l'esprit absolu, est dépendante de l'idéal et du classicisme grec. Ainsi la culture latine apparaît le plus souvent comme une continuation voire comme un affadissement de la culture grecque classique, à ceci près que l'esprit latin a rendu effectif ce que l'esprit grec ne tenait que pour théorique. Si l'on doit aux Grecs l'empire d'Alexandre, l'urbanisme et tant d'autres merveilles techniques, il revient aux Romains d'avoir constitué un Etat, d'avoir éprouvé à la lumière de l'Histoire universelle ce qui pour les Grecs n'était qu'un moyen de s'affirmer auprès des leurs. Il n'y a pas de jeux olympiques ni d'oracles romains ; au contraire, la nation romaine en tant que telle se limite au Latium, un territoire restreint, sous influence étrusque et grecque dès les prémices.

En somme, l'idée que les Romains avaient de leur propre liberté ne se prêtait pas aux magnificences et aux concours. Le monument le plus caractéristique de l'art utilitaire latin est le Panthéon d'Agrippa, œuvre politique qui, construite durant le

²⁰⁸ *Esthétique, Op.cit.* t.II, p.85-86.

principat d'Auguste, résume les dévotions aux dieux en un même endroit, et fait coïncider l'idée d'unité avec le pouvoir impérial. Il y a là l'idée d'une dévotion pragmatique, qui se retrouve dans l'assimilation des divinités avec celles des populations conquises, et qui se démarque autant que possible du polythéisme grec, de la statue chrysléphantine de Zeus par Phidias qui démontre la suprématie culturelle d'Athènes sur les autres cités, et enfin, du mépris caractéristique des Grecs pour les nations étrangères, assimilant leurs langues à des borborygmes en les affublant du titre de barbares.

Si l'on doit définir en peu de mots la différence radicale entre l'idéalité romaine et l'idéalité grecque, quoique l'on y retrouve la même forme de croyance et le même principe, il doit apparaître que l'idéal de la Grèce antique est celui d'une nation et d'une culture, qui par sa qualité s'est élevée à l'universel, et sur laquelle chaque peuple a pu prendre exemple. Au contraire, l'idéal romain est celui d'un Etat et d'une civilisation : son universalité est matérielle et concrète ; chaque peuple qui en fut marqué n'en a pas conservé que l'exemple, mais la marque dans son territoire et dans sa langue. Ainsi résumer Rome à ses similitudes culturelles avec la Grèce antique, reviendrait à lui ôter toute la richesse de son contenu pragmatique ; lequel se retrouve tant dans la clarté de sa législation, que dans la diversité et l'abondance de son génie civil et de ses ouvrages d'art.

Enfin, si une trace écrite, manifestement culturelle de l'idéal utilitaire romain doit être produite, il est nécessaire de rappeler que l'utilité, *utilitas*, est un mot latin. Ce terme désigne déjà l'utilité, l'intérêt au sens large, tel que nous le concevons encore aujourd'hui. On le retrouve en outre dans l'expression *utilitas communis*, à la fois le bien de l'Etat et l'intérêt général, principe du droit romain comme du nôtre. Cette notion témoigne du sens pratique et matériel propre au gouvernement des Romains et du nôtre, et selon laquelle les libertés civiles et personnelles ne sont promues que par la réalisation d'avantages communs, obtenus soit par l'équité des lois, soit par les décisions publiques de pourvoir la communauté des citoyens en structures techniques profitant à tous.

Si Cicéron, dans ses lettres à Lucilius, chapitre III, traite de l'utilité comme bien, traduction du Grec *ophtelma*, d'où découle le terme avantage (*ophthalmata*), il est plus probant de se référer à Marcus Vitruvius Pollio, dit Vitruve, et à son traité sur

l'architecture. Selon lui, l'utilité, comme commodité, principe d'usage, est l'une des trois finalités de l'art de bâtir, avec la beauté et la solidité²⁰⁹. Mettre ces trois finalités sur le même plan démontre l'accomplissement de l'architecte : son œuvre doit prétendre, comme pour toute œuvre, à la pérennité, malgré l'usage, et cela implique que le bâtiment brave le temps, et soit digne d'être contemplé et conservé pour ses qualités esthétiques. Néanmoins l'utilité apparaît comme la raison d'être de l'architecture, fondement qui concerne également les ouvrages de génie militaire dans lesquels l'architecte doit être versé. Ainsi Vitruve, lorsqu'il s'adresse à l'empereur Auguste, ne lui expose pas le savoir-faire d'un artisan ou les secrets de l'artiste, mais la technique militaire et civile sur laquelle repose la grandeur matérielle de la civilisation romaine. Celle-ci a bien une beauté propre et une capacité à défier les siècles, mais elle repose sur le même principe que l'équité des lois : l'utilité commune.

²⁰⁹ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, Livre I, Chapitre III, trad. Claude Perrault, revue par M.Nisard, Editions Errance, Paris, 2005, p. 14.

5. Le classicisme utilitaire antique

Ainsi à poser l'utilité comme idéal romain, il est nécessaire de souligner l'existence d'un classicisme romain. Partialement, il est possible de concevoir que le principe d'utilité fut une valeur éminente de la nature romaine, plus certainement que de sa culture²¹⁰. Néanmoins l'utilité comme idéal, implique plus qu'une morale de la jouissance de l'espace et de soi réalisée par un pragmatisme patriotique exacerbé. L'idéal utilitaire requiert une beauté de l'ordre et une esthétique des formes géométriques fondamentales. Ces deux caractéristiques sont déjà présentes dans les formes de l'architecture classique grecque, mais à l'état latent. La forme cubique de la structure dénudée du temple grec consiste en une optimisation de l'espace par la délimitation du volume. Le dieu est tout entier dans cet espace creux et ordonné, jusque dans les moindres recoins ; il est le dieu sculpté, qui s'est choisi une liberté et une beauté anthropomorphes, qui se satisfait du corps humain et donc de lui-même. Ce dieu jouit d'une dévotion selon l'idée précise qu'il incarne, qu'il soit Arès ou Athéna ; son domaine de prédilection est clairement défini, et il incarne son rôle complètement, même si cela implique que l'on rit de son caractère trop entier, s'il est roublard comme Hermès, colérique comme Héra, lâche comme Arès ou concupiscent comme Zeus. Les Grecs ont ainsi pour pensée religieuse que les idées, sous la forme singulière des caractères, transgressent la mortalité et font partie de l'ordre du monde, le *cosmos*. Or *cosmos* signifie tant ordre du monde que parure. La structure du temple cubique représente spatialement la présence de cet ordre du monde en soulignant les qualités qui sont inhérentes à son essence : l'idéalité du monde considéré, analysé et mesuré par la pensée humaine. Ces qualités esthétiques consistent dans l'usage de l'espace sous trois aspects.

D'abord sous celui de la plénitude spatiale qui correspond à la plénitude de caractère de la divinité, dont on se plaît à évaluer les contradictions. Elle se manifeste

²¹⁰ « *Omnium utilitatem et virtum rapacissimi* », Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXV, 2 ; in Léon Homo, *Rome Impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*, Albin Michel, Paris, 1951, 1971.

par l'enclosure cubique d'un volume vide, qui transcrit l'omniprésence de la divinité immatérielle au sein de l'espace consacré, divinité qui n'est sensible que dans la mesure où l'on comprend et l'on s'emplit de son idée.

Le second aspect esthétique de l'espace architectural classique, est de son exactitude, symbolisée par l'idée que représente le dieu : Soleil, Mer, Commerce ou Guerre, détermination d'une singularité au sein de l'ordre du monde, du cosmos pleinement esthétique, à la fois expérience et ordonnancement divin où s'inscrit l'œuvre humaine. L'ordre implique un déploiement des idées adéquates à cet ordre, une appréhension du monde qui se réalise tant par les échanges que la guerre et la science. La conscience d'un ordre du monde appelle ainsi sa détermination progressive, son découpage en principes et en lois, sans fin déterminée : la fondation des sciences, domaines de connaissances s'approfondissant sans cesse. La condition d'existence de ces idées est de se distinguer les unes des autres dans l'entendement, et c'est ce qu'implique leur exactitude. L'exactitude comme esthétique spatiale se manifeste dans la rectitude géométrique du volume cubique. Les lignes droites que forment les colonnes et les architraves réalisent la détermination exacte de l'espace, la rigueur idéale dans le tracement des limites, l'adéquation des objets à leur étendue spatiale, à laquelle invite la géométrie comme science, dont les Ioniens furent les inventeurs.

Troisièmement, la qualité esthétique sur laquelle repose la toute la beauté ordonnée du classicisme grec, est l'existence d'une perspective. Les Grecs savaient construire en sorte que la perspective demeure sans encombre, que les lignes droites apparaissent malgré l'élévation du bâtiment, empêcher la distorsion des lignes induite par l'éloignement du point de vue. Toutefois cette perspective n'est pas encore conçue comme lieu de la représentation du regard subjectif. Les formes géométriques qu'elle permet de contempler, inhérentes à la nature tridimensionnelle de la vision humaine, n'ont pas encore de valeur pour elles-mêmes. La parure divine qu'est le temple, l'espace consacré qu'il détermine dans un volume ouvert, ce qu'il est étymologiquement, est une production d'espace. C'est un art utilitaire qui en tant que parure, se cantonne à appuyer une représentation : la sculpture, et dont l'esthétique particulière se suffit par sa servilité. L'art utilitaire n'est pas encore parvenu à un usage

universel, mais se réduit à servir le dieu, qui en tant que caractère singulier, fidélité à soi-même, idée et liberté les plus hautes que l'homme puisse concevoir, le détermine.

L'architecture classique grecque, parce qu'elle sert la représentation divine, se satisfait du mélange immédiat qu'elle implique, entre contemplation des formes géométriques innées, et détermination nette et acquise de l'espace. Ces deux formes esthétiques de plaisir et de recueillement exigent la possession et l'usage de la raison, laquelle enseigne ici le plaisir, la liberté et la profondeur qu'il y a à connaître sa nature et le monde. L'architecture classique grecque est ainsi l'ornement de la raison, la manifestation de la présence du *noûs*, de l'esprit comme intelligence au sein du *cosmos*. Néanmoins ce n'est qu'un ornement, une parure, la manifestation de la pensée dans l'espace et non encore comme espace.

Pour les Romains, la raison ne se contente pas de se manifester dans l'espace, elle se l'approprie, elle l'arraisonne par la technique. Il ne s'agit pas alors de considérer l'universalité des principes cosmologiques qui fondent la philosophie naturelle, qui concentre alors ce que l'on nomme aujourd'hui les sciences positives. Il ne s'agit pas de définir l'existence d'atomes, de soutenir la prédominance d'un élément sur un autre, ou de deux sur les deux autres, ou même de se prononcer en faveur de l'hylozoïsme. Il n'est pas ici question d'espace comme matière mais d'espace politique.

La civilisation romaine est à l'origine de l'art utilitaire parce que contrairement aux Grecs classiques, elle reconnaît une sacralité propre à l'espace, où se manifeste l'identité civique et domestique. Ainsi, sa consécration de l'espace propre à l'architecture classique n'est pas limitée à la présence de la représentation statuaire de la divinité. L'espace de Rome, de La Ville, est sanctifié, car la ville est divine ; de fait, toute édification ultérieure est une consécration de l'espace qui a pour vocation d'imiter la sainteté de l'Urbs²¹¹.

²¹¹ « L'urbanisme étrusque est à la base de l'urbanisme romain primitif et, par l'intermédiaire de ce dernier, s'est largement répandu dans le monde » « La fondation d'une ville présente, chez les Etrusques, deux caractères fondamentaux : c'est un acte religieux, c'est un acte volontaire. Elle comporte plusieurs actes successifs : l'inauguratio, l'orientatio, la limitatio, la fixation de l'emplacement pour les édifices publics, la *consecratio*. » Léon Homo, *Rome Impériale et urbanisme dans l'antiquité*, Paris, Albin Michel, 1951, 1971, 2000, p. 24-27.

Ces différentes opérations définissent l'orientation et les limites de la cité, mais surtout l'établissement du *pomoerium*, limite religieuse de la cité, là où les rites sont efficaces. L'espace en deçà est consacré ; la présence de la mort et de tout ce qui y est relié y est interdite, car c'est dans la cité que se trouve ce qui est sacré, les hommages pontificaux aux dieux, les institutions politiques, qui sont également marquées par ce caractère.

L'identité est donc pour les Romains attachée tant à la cité et à son proche pourtour, dont le site est consacré, inauguré, propre au rite et inviolable, qu'à l'espace domestique, lieu du culte des dieux Pénates et des dieux Lares qui le définissent. Ceux-ci peuvent être déplacés, mais un Romain ne peut concevoir d'habiter dans un lieu dépourvu de patronage divin, ni des statuettes représentant les mânes de ses ancêtres. Bien que tous les peuples archaïques admettent une sacralité de l'espace, qu'il soit domestique ou mondain²¹², les Romains furent les seuls, bien que tributaires des traditions étrusques et du fonds culturel italique, à faire de l'espace la matière même du sacré, et ce, tout en permettant la coexistence de cultes innombrables avec les sciences naissantes, du mythe fondateur avec l'Histoire, ces derniers devenant tradition.

Car ce qui caractérise essentiellement les identités civiques et domestiques romaines est le caractère sacré, inviolable et souverain du politique qui leur donne sens. La citoyenneté romaine implique une participation et une adéquation entre l'homme et son espace. En tant qu'il est commun, l'espace de la cité appartient à tous les citoyens, et les décisions politiques dont il fait l'objet, réclament l'adhésion de ses membres. Les Romains, donc, par la religion qui définit leurs institutions politiques, donnent à l'espace et à l'identité qui les y lie, un sacré immanent, qui place la prise en charge du devenir commun, la liberté politique et civile, au-dessus de toute autre forme de croyance et de libération spirituelle, laquelle relève de la dévotion privée ou de la philosophie.

Cette forme de sacré, qu'inclut la sanctification de l'espace et des institutions politiques, implique un profond changement dans l'esthétique classique, fondé sur l'idéal de l'utilité et non de la représentation. L'art utilitaire romain élève son architecture au rang d'idéal propre, parce qu'elle tient le bien commun, l'utilité publique pour une fin en soi ; l'utilité privée n'en est que la conséquence. Les Romains, par rapport aux Grecs, ne tiennent pas seulement la dévotion aux dieux pour une condition de la vie bonne et de la contemplation, mais se fient au lien intime du territoire à la divinité qui le protège, en vue d'améliorer les conditions de vie urbaine et

²¹² Pour l'espace mondain, nous renvoyons à Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit.* ; pour l'espace domestique, à Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, Flammarion, Paris, 1864, 1984, Livre I, Chapitre 4.

le bonheur individuel qui en découle²¹³. De sorte que l'urbanisme Romain est par son omniprésence divine et par sa finalité le domaine des dieux : tel est l'idéal utilitaire antique. Cela implique aussi les disparités sociales et l'absence d'identité de tous ceux qui ne sont pas citoyens : Rome est avant tout une République, un Etat garantissant la liberté et sa jouissance à ses membres. Les cultes de la cité demeurent une croyance collective et non un absolu individuel.

La définition de cet idéal utilitaire applique à tout l'espace urbain le plaisir et la profondeur propres à l'architecture classique, et les élève au niveau d'un principe moral. Cela se manifeste par la révélation de l'essence de l'art utilitaire : la fonctionnalité. L'espace urbain doit se plier au principe d'utilité. Giovanni Battista Alberti, artiste et ingénieur de la Renaissance a traduit *l'utilitas* de Vitruve par la notion de commodité, soulignant de ce fait que l'utilité, principe moral qui caractérise la civilisation Romaine n'existait dans l'espace, par la configuration des bâtiments, que dans son effectivité, son application. Il y a en effet un idéal moral et donc esthétique à considérer que l'objet doive servir selon sa détermination : l'idée selon laquelle il a été conçu.

Néanmoins, la production industrielle a reconnu l'existence d'une économie spatiale, au sens étymologique : un ordre et une distribution (*νόμος*) des rapports spatiaux et fonctionnels inhérents au domaine possédé (*οίκος*). Le terme *nomos*, qui signifie loi ou coutume, aussi bien que ordre et disposition, implique la spatialité, de même que *cosmos* implique le monde en tant qu'ordre et parure. C'est pourquoi les sciences qui en portent le titre : économie et astronomie, sont des matières concernant les rapports spatiaux, que ce soient les flux de marchandise et d'argent ou les mouvements des astres. C'est pourquoi aussi la fonctionnalité en tant que raison spatiale de l'objet, sa raison d'être dans l'espace, est plus familière et plus identifiable

²¹³ Les rapports que Tite-Live, particulièrement, décrit entre les Romains et les Dieux, relèvent de l'utilité et de la spatialité, tandis que ceux des Grecs relèvent de la temporalité et de la servilité. Il suffit de comparer les figures spectaculaires de la *devotio*, sacrifice de soi au Dieu pour obtenir la victoire militaire, de *l'evocatio*, séduction d'un dieu étranger avant une bataille importante, qui illustrent la manipulation des forces cosmiques, à celles de l'Oracle de Delphes, révélateur du destin, voix ambiguë d'Apollon immuable. De même la réticence aux mythes propre à la religion romaine la plus ancienne, est une évaluation de la puissance effective des dieux et non une révérence à un passé abstrait. « La mentalité romaine apparaît anti-mythique. En ce sens que le capital mythique indo-européen se révèle parvenu, en son état latin le plus ancien, à un degré de désintégration extrême ; et que la « remythisation » tardive de la religion romaine fut purement artificielle et sans portée religieuse. » Bayet, *religion romaine, op. cit.* p. 45.

pour les contemporains de l'ère industrielle que pour les Romains, pour qui la sacralité spatiale invoquait un mystère qui ne méritait pas plus d'approfondissement que la simple évocation de l'utilité.

Cette fonctionnalité propre aux ouvrages d'infrastructure, d'urbanisme et d'architecture romains, se prolonge esthétiquement dans la diversité des applications relevée par Hegel. Tout ce qui est bâti pour le bien commun de Rome, tout ce qui doit durer par sa solidité, sa fonctionnalité et sa beauté, poursuit l'idéal de la consécration spatiale. La poliorcétique et le génie militaire en général, n'en font pas partie car leur caractère néfaste, leur ancrage dans la mortalité est profane par excellence. Néanmoins, à l'instar de la civilisation industrielle, ils restent la condition d'existence matérielle de la cité et le domaine nécessaire de l'expérimentation technique. Donc il est important de relever la production de lieux sacrés et de divertissement, dont les fonctions sociales sont intimement liées, mais aussi l'édification de forts, de digues, de môles, de routes, d'aqueducs, de murailles. Il ne s'agit plus alors de commodité urbaine expérimentale telle qu'on la retrouve chez les Grecs, mais de la production d'un urbanisme saisi comme rationalisation systématique de l'espace, où composition religieuse de l'espace et mise à profit productive sont intimement liées.

Cette rationalisation s'affirme d'abord esthétiquement comme une beauté de la raison capable de pourvoir à tous les obstacles inhérents à la vie urbaine, mais elle se prolonge concrètement dans la présence de volumes ronds, principalement ellipsoïdaux²¹⁴. Ceux-ci sont la marque de la sophistication de l'idéal utilitaire romain, capable de produire dans la cité des formes géométriques plus complexes, adaptées aux besoins sociaux et aux lois physiques qui en découlent, l'optique et l'acoustique. En maîtrisant la rotondité et en l'appliquant aux besoins civils et urbains, la civilisation romaine dépasse l'esthétique cubique de la fonctionnalité réservée aux dieux, satisfaite d'elle-même, et tend à poursuivre un idéal organique, dont l'œuf n'est que le symbole, c'est-à-dire le concept encore magique et indéterminé.

Trois grands monuments romains ont la prétention de parvenir à cette utilité organiciste qui par sa rotondité permet l'attachement à l'espace, le dépassement de la

²¹⁴ Les théâtres et les stades grecs présentent de façon théorique cette rotondité, mais ils ne la produisent pas artificiellement comme volume, dans la ville même, sauf à titre exceptionnel. Il n'y a pas en Grèce de systématisme de la production infrastructurelle témoignant de l'effort étatique, au même titre que dans l'Etat romain.

perspective comme principe universel, pour transcrire la singularité de l'identité, subjectivité se définissant par l'appartenance à un espace tangible. Le Panthéon d'Agrippa, le Colisée et le Circus maximus, manifestent ces qualités optiques et acoustiques, se proposent comme des environnements intérieurs propres au recueillement ou à l'exaltation. La religion romaine permettait les jeux sanglants, d'origine religieuse samnite, et ils ne paraissent pas plus incongrus que les cruautés guerrières du moyen-âge, et le sport que fut le tournoi de chevalerie. Les lacunes spirituelles de l'Etat romain et de sa religion se trouvent dans l'acceptation de l'esclavage qui représente une dénégation de la liberté fondamentale de l'homme, et la divinisation de l'empereur qui dénie finalement au peuple sa citoyenneté et le principe fondamental d'identité civique, de sorte que l'empire comme territoire finit par se définir par opposition morale à l'Urbs sanctifiée, comme le lieu de l'arbitraire.

Ainsi, les Romains sont parvenus par leur idéal esthétique d'utilité, à façonner les principes spatiaux propres aux églises, lieux de manifestation de la subjectivité chrétienne. Ils sont parvenus à construire des monuments à vocation organiciste qui transcrivaient l'identité spatiale inhérente à leur patriotisme. Cependant l'utilité commune demeure un idéal moral et esthétique parce qu'elle est commune. Le citoyen se reconnaît dans les monuments ellipsoïdaux parce qu'ils manifestent sa citoyenneté, le devoir qui anime l'Etat de produire la meilleure vie urbaine possible. Mais dès lors que la pensée romaine n'est plus conforme à ses propres devises, que le Sénat et le Peuple Romain (SPQR), fondement démocratique de l'Etat a laissé place à la divinité impériale, que *sparcere subjectis et debellare superbos* est remplacé par la *concussio* puis l'*exactio*, à savoir l'extorsion et la malversation, et la réquisition arbitraire des gouverneurs sur les provinces étrangères ; en somme la rapacité l'a emporté sur l'équité. L'individualisme n'a plus de manifestation concrète et est contraint de se réfugier et de découvrir son intériorité, par les moyens du Judaïsme, du gnosticisme et enfin du Christianisme. Concrètement, l'effondrement des structures politiques permettant l'individualité et la restreignant à l'impératif de l'utilité commune, ont éclairé la nécessité de sa refondation inconditionnelle²¹⁵ ; l'idéal esthétique laisse place

²¹⁵ « La légalité abstraite [de l'empire, de l'identité spatiale dissoute] se caractérise par le fait qu'elle n'est ni concrète ni organisée en elle-même ; lorsqu'elle devient prédominante, elle ne peut être mise en marche et exercer son pouvoir que par une force arbitraire apparaissant sous la figure d'une subjectivité

à l'absolu religieux, avant que l'ère industrielle réunisse à nouveau morale et esthétique de l'utilité, avec la promesse que chacun des citoyens à venir en soit récompensé matériellement, puisque c'est dans la prospérité que résident les conditions de possibilité de la liberté privée et du bonheur subjectif.

Pour clore les concepts d'idéal et d'art utilitaires, la présence d'une pensée de l'utilité en Chine témoigne en faveur de son universalité, laquelle se réalise dans l'extension de la civilisation industrielle à la planète entière. La recherche du bien commun, en rapport avec une providence immanente et l'autorité qui en découle, sont caractéristiques de la pensée de Mo Zi (-479/-392), philosophe chinois²¹⁶. De même on peut remarquer en Chine l'existence d'une économie de l'espace qui s'exprime notamment dans la symbolique mystique et divinatoire du Yi-King²¹⁷. Mais, quoique cette étude n'y soit pas consacrée, l'immanence qui caractérise la pensée chinoise, n'oppose pas comme en occident la rationalité des sciences positives et l'irrationalité de la croyance, mais les réconcilie. Les miracles corroborent les lois cosmiques plutôt qu'ils ne le font éclater, au contraire de ce que la tradition religieuse attribue aux miracles christiques²¹⁸. Ainsi, si l'Histoire occidentale préindustrielle témoigne du progrès de la liberté subjective et explique l'avènement de l'industrie, l'adoption du mode de production industriel par des Etats sans monothéisme, traduit l'universalité concrète du principe moral utilitaire.

contingente [le caractère de l'empereur vivant] ; l'individu isolé cherche alors dans le développement du droit privé la consolation de la liberté perdue. Ainsi naît un pouvoir arbitraire ; grâce à lui l'opposition est aplanie ; l'ordre et le calme règnent. Mais ce calme est en même temps le déchirement intérieur absolu : c'est une conciliation extérieure, purement séculière de l'opposition, et pour cette même raison elle est en même temps la révolte de l'intériorité qui connaît la souffrance du despotisme. L'aplanissement de l'opposition requiert donc, en un second temps, une conciliation supérieure et véritable, c'est-à-dire une conciliation spirituelle : il s'ensuivra nécessairement que la personnalité individuelle sera en elle-même purifiée et transfigurée dans l'universalité et deviendra en tant que telle l'objet de l'intuition, de la connaissance et de la volonté. » Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, Paris, 10/18, 1965, 2004, p. 291. Nous renvoyons également à l'ouvrage de Ferdinand Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen-âge*, Albin Michel, Paris, 1927, 1989.

²¹⁶ Marcel Granet, *La pensée chinoise*, 1934, Albin Michel, 1968, 1998. Livre IV, Chapitre II.

²¹⁷ Idem, p.103.

²¹⁸ Mo Zi, 31. in *La pensée chinoise*, op.cit. p. 409.

III. Esthétique utilitaire industrielle

L'idéal utilitaire romain demeure un idéal parce qu'il ne laisse pas de place pour la singularité individuelle, pour l'interprétation et la créativité. L'utilité commune est un principe universel qui s'applique avant tout à l'espace étatique. Le vieux fond psychologique romain, quoique pragmatique, répugnait au raffinement que procure l'argent, et qui engendre l'avidité ; c'est en tout cas ce que prétendent les auteurs romains²¹⁹. La récurrence des guerres ne laissait pas aux citoyens la présence d'esprit qu'exige le raffinement, mais avec l'éloignement de la guerre et la prospérité, ils le conçurent comme une récompense, puis comme un droit.

Le raffinement domestique romain demeura célèbre, et comme cela a été souligné, marque pour la première fois l'importance de l'agrément dans l'espace domestique, tandis que les Grecs n'en concevaient, bien que fort sérieusement que l'ordre et la disposition²²⁰. Cependant, la présence des cultes Lares et Pénates suffisaient à rendre sacré l'espace domestique, à produire de l'identité domestique ; c'est ainsi que le raffinement romain, lorsqu'il dépassait la jouissance des éléments environnants, était conçu comme luxe, et n'intervenait pas dans la consécration de l'espace et l'identité, dont il n'est que la conséquence²²¹. En somme, si une maison sans meuble est pour nous une maison vide, ce n'était pas le cas pour les Romains, qui se contentaient d'y résider et de jouir de son l'espace qui leur était imparti. L'ameublement, le luxe, tout l'artisanat que permettait l'antiquité tardive, ne

²¹⁹ Même sous la plume de Salluste, qui a dû cesser la politique, condamné pour concussion, nous trouvons ce propos, qui traite de la République après la seconde guerre punique : « Ces mêmes hommes qui avaient aisément supporté les fatigues, les dangers, les incertitudes, les difficultés, sentirent le poids et la fatigue du repos et de la richesse, ces biens désirables en d'autres circonstances. On vit croître la passion de l'argent, puis celle de la domination ; et ce fut la cause de tout ce qui se fit de mal. » Salluste, *Conjuration de Catilina*, GF, 1968, p.35.

²²⁰ Aristote, *Les Politiques*, citant *L'économique* de Xénophon, chapitre 8. in Léon Homo, *Rome Impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*, op.cit. p.15. Dans le même ouvrage se trouve une description d'une des plus remarquables maisons de l'Urbs, celle de Livie, p. 491, avec ses vases, ses statues, ses fresques et ses ustensiles.

²²¹ Vitruve, *De architectura*, op. cit. Le chapitre VI est dédié à la construction des maisons particulières, mais il n'y est pas fait mention d'ameublement.

consacraient pas l'espace mais l'agrémentaient. C'était une conséquence du principe d'utilité qui régissait la société, de la prospérité engendrée par la solidité de l'Etat et de son infrastructure. L'artisanat, comme la possession de l'art distingue les classes sociales, mais seule l'industrie, la production sérielle engendre un changement réel des conditions d'existence matérielle.

Les Romains concevaient l'utilité sous la forme de l'infrastructure et de l'urbanisme, ils concevaient l'identité spatiale sous la forme étatique et domestique, mais ni l'une ni l'autre ne donnaient une place à la production d'une identité subjective, hormis la renommée que pouvait octroyer l'art, la politique ou les sciences. La citoyenneté était une condition innée ou acquise, mais elle ne se manifestait que dans la distinction des classes sociales, et dans le pouvoir de décision, tous deux des genres collectifs. L'identité des Romains était un rapport collectif à l'espace, et non encore la définition de la subjectivité quant à un espace tangible.

L'idéal utilitaire romain n'existait qu'eu égard aux excès provoqués par son absence, c'est-à-dire les problèmes urbains fondamentaux : surpopulation, promiscuité, insalubrité, pollution. Il n'était pas la cause du malheur des populations mais plutôt la solution ; il n'entendait pas régir la nature mais simplement contrôler l'espace qui lui était imparti. Les Romains, ne croyant pas dans une vie future qui pût être meilleure que la leur, étaient pleinement conscients de leur mortalité, et inscrivaient leur vie, du moins du point de vue de leurs idées, dans cette nature où ils distinguaient le bon du mauvais²²². Ils n'ont jamais produit de monde artificiel, hormis la ville, au contraire de la civilisation industrielle et n'ont jamais vécu dans un environnement entièrement connu et régi par la mécanique. De sorte que le *désenchantement* du monde²²³ scientifiquement réglé, où la nature comme dernière forme de magie possible a été circonscrite ou éloignée, leur était étranger. Or c'est à partir de ce symptôme que l'on doit saisir la contradiction inhérente à la morale utilitariste.

²²² Cf. Horace, *Odes*, dans *Œuvres*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967

²²³ Cf. Max Weber, *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon 1964, Agora, 2002, p.117, 134, 177, 179.

1. La spatialité

La morale utilitariste rompt avec l'absolu subjectif de la religion, parce que l'Etat de droit sur lequel elle repose en principe, pose la citoyenneté comme l'achèvement de la subjectivité sous la forme de l'émancipation. L'espace qui n'était qu'un moyen, tant que la subjectivité n'avait pas été émancipée juridiquement, devient une fin. La subjectivité se reconnaît dans l'espace, elle y saisit son essence, y pose son identité. En soi, l'utilitarisme ne propose pas d'identité, mais il la permet dans l'espace. Le premier espace reconnu est celui de la nation, et le romantisme, représentation esthétique de cette reconnaissance, a pour but de réinsuffler à l'espace l'esprit populaire redéfini : c'est le moment des romans historiques, des collectes de récits légendaires, de Notre-Dame de Paris et du Kalevala compilé par Elias Lönnrot. Mais il ne s'agit pas ici de décrire les phases de ce romantisme, du récit pittoresque au roman social, puis au symbolisme.

Il y a là la distinction inhérente à l'absolu moral utilitariste. D'une part, le principe d'utilité, reconnu à nouveau comme le principe d'autorité de l'état de droit, est un idéal au même titre que l'idéal romain. La finalité de l'Etat est l'utilité publique, et c'est elle seule qui permet à la subjectivité de parvenir à la définition de son bien et de le poursuivre. Néanmoins, l'Etat requiert progressivement le plébiscite de la population entière pour assurer sa stabilité. De censitaire, le suffrage devient universel, s'étend aux femmes et aux minorités religieuses. Ce qui importe est que la représentation parlementaire implique la participation de toute la population et son adhésion à la morale utilitariste qui prévaut tant politiquement que socialement. La société de consommation achève l'universalisation de cette morale en ouvrant le prêt à tous les citoyens solvables et leur permettant d'accéder à l'obtention d'un capital. L'utilitarisme est donc d'autre part une morale subjective qui requiert l'adhésion de la population entière, dans une finalité de perfectionnement continu. Cependant elle finit par opposer l'idéal étatique d'utilité à l'absolu que constitue l'identité spatiale. Car cet absolu, liberté sous la forme de l'affranchissement des contraintes matérielles, est sans

cesse mis en péril par l'aliénation, laquelle est engendrée par la vacuité de l'idéal utilitaire étatique. En effet, l'Etat prétend garantir la propriété privée, l'égalité des citoyens, la liberté d'expression ; il prétend également améliorer le sort de ses citoyens en bâtissant des infrastructures, mais le progrès technique produit l'inégalité sociale et la prétention à l'égalité des citoyens ne fait que la renforcer. Pire encore, l'utilitarisme tend à réifier l'individu et à l'aliéner.

Il y a donc une opposition produite par la morale utilitariste entre l'idéal d'utilité et la réification de l'individu, entre utilité pour l'individu et utilité de l'individu. Cette distinction se réalise spatialement entre la composition, mise en valeur de l'espace, et l'arrondissement, mise à profit de l'espace et de sa population sous l'étendard de l'Idéal du Progrès.

Arraïonnement et raffinement de la subjectivité spatiale.

Dans une célèbre conférence publiée en 1954, intitulée *La Question de la Technique*, Martin Heidegger, philosophe autrefois compromis avec le régime national-socialiste, oppose la technique préindustrielle, conçue comme un dévoilement des propriétés et des splendeurs de la nature, où art et technique relèvent d'une même ouverture sur l'infini, à la technique industrielle qui provoque la nature, qui l'assujettit, qui la dévoue à sa cause sans égard pour elle-même. Il y a lieu de voir ici un dédouanement discret du philosophe à l'égard de cette cause qui fut l'idéologie industrielle la plus néfaste jamais conçue.

L'opposition entre art et technique est définitivement pertinente depuis Hegel, et elle est nécessaire pour considérer la possibilité d'un art utilitaire. L'art chrétien ne conçoit pas la technique comme un dévoilement de la nature, trop ambiguë, mais de Dieu, seule source du bien dans le monde. Cependant la conception de Heidegger selon laquelle la technique industrielle est un arraïonnement est pertinente. Car il est indéniable que l'Etat possesseur de son territoire l'organise, que l'on assiste à la formation d'une raison spatiale, d'un aménagement rationnel de l'espace national : c'est ce en quoi consiste la mise en place d'infrastructures et d'urbanisme. L'arraïonnement, ce que nous appelons la mise à profit, la rationalisation des ressources spatiales et humaines à des fins de production et de consommation, est l'accomplissement de l'idéal d'utilité à une échelle industrielle. Il ne s'agit pas alors de mettre en place les conditions de l'environnement urbain, mais de puiser dans les ressources naturelles toutes les forces possibles en vue d'assurer la prospérité de l'Etat.

Cependant l'arraïonnement est la cause de l'aliénation productrice, comme des autres formes d'aliénation : l'individu est considéré comme une ressource productrice au même titre que les matières premières. L'arraïonnement des ressources humaines est une réification de masse, une dénégation de l'individu décisionnaire, devenu un nombre parmi la quantité obéissante. A ce titre, l'organisation scientifique du travail, conçue comme rationalisation de l'effort productif, est la première des formes de cet

arraisonnement. Mais la surpopulation, la promiscuité et la délinquance dues à l'urbanisme dont les exemples, des corons aux grands ensembles, et les logements sériels en général, qui sont légion, en sont également les formes les plus courantes.

Arraisonné à un travail répétitif, vivant dans un environnement uniforme et conçu pour assurer sa seule capacité à produire, l'individu prolétaire ne peut considérer la validité d'une identité spatiale nationale, d'autant plus que celle-ci finit, en l'absence d'une production ayant pour fin le bien-être du travailleur, par être le prétexte d'un sacrifice de soi sans contrepartie. La première guerre mondiale a symbolisé le caractère définitif des prétentions nationales de la France, parce que la population s'est sacrifiée pour l'intégrité du territoire, sans que les bénéfices de la production industrielle lui revinssent, puisqu'ils furent au mieux anéantis dans la guerre, au pire revenus aux marchands d'armes et aux créanciers de l'Etat.

La société de consommation a montré à la fois un repli et une consécration de la sphère privée, de l'espace domestique comme lieu de l'identité spatiale. Elle a permis une diversification sans précédent de la production industrielle. Cependant, elle consiste également dans l'arraisonnement d'une population plus nombreuse qu'il s'agit de contrôler et de diviser par l'excitation de désirs et de besoins sociaux toujours nouveaux. Enfin, la société du spectacle, autorité de la consommation, est devenue une forme de la consommation, un déni de la réalité matérielle et l'affirmation définitive d'une autre nature, virtuelle. L'ordinateur individuel constitue une forme de réduction spatiale où l'individu, prétendument connecté au monde entier, est isolé, plus facilement contrôlable et manipulable.

L'uniformisation de l'espace par l'arraisonnement, provoque donc le recours à des espaces plus restreints où l'individualité puisse s'épanouir, jusqu'à l'avènement d'un espace entièrement virtuel, à la fois illimité en puissance et inexistant en acte. Le sacré que réalise l'affranchissement des conditions matérielles de l'existence individuelle n'a de sens que dans la mesure où l'homme se reconnaît dans son espace, qu'il s'y identifie, et en ce sens, parce que l'espace est voué à s'arraisonner, on ne peut que constater le déplacement et la dématérialisation esthétique au sein de la civilisation industrielle. C'est ce que nous avons précédemment nommé le raffinement de la subjectivité spatiale, sa contention à un espace de plus en plus restreint sous prétexte d'une définition plus exacte de la personnalité, de l'identité et du bonheur, qui

aboutit à la perte des identités civiques et domestiques dans l'aliénation spectaculaire, tournant historique de la modernité industrielle, et dont le design artistique, l'art utilitaire, est le seul remède.

L'opposition inhérente au Design

Une fois soulignée la tendance historique à l'arraisonement et à la restriction des espaces d'identité, et d'autre part, le désir toujours présent de se libérer des contraintes matérielles, tous deux inhérents à la morale utilitariste, il est possible de distinguer le design artistique au sein même du Design, l'art utilitaire dans l'esthétique utilitaire.

Comprendre le Design revient à étudier les deux aspects de la production industrielle : aliénante et libératrice. L'incrément de la production industrielle tend au contrôle de plus en plus rigoureux des moyens de production, et par suite, de l'espace et de sa population. D'autre part, l'affranchissement des conditions matérielles de l'existence individuelle, ce que l'on nomme trivialement le confort, représente la fonction libératrice de la production industrielle. La liberté politique ne fait que garantir les conditions matérielles du confort matériel et intellectuel, puisque la liberté de pensée, même nominale, demeure nécessaire pour orienter la production industrielle.

Le Design en tant qu'universel de la production industrielle, se définit avant tout comme production, étymologiquement conduire vers l'avant, c'est-à-dire donner à voir, mettre au monde. La dialectique productive du Design comme dessein fonctionne ainsi :

D'une part il y a la conception. L'objet est d'abord en idée, pensé et dessiné. Puis l'idée de l'objet est confrontée aux réalités de la diffusion et donne lieu à un prototype. Enfin le prototype perd son unicité et donne lieu à une production en série.

A la conception de l'objet, l'objet produit en soi, s'oppose le moment de la quantité produite : « l'objet sert-il, est-il bien perçu, suscite-t-il du désir ? Son prix est-il ajusté à la demande ? » sont des questions qui déterminent la validité et le succès de l'objet, ce à quoi répond la diffusion comme production du désir et de son assouvissement.

Aux critères matériels de la production répondent ceux de la diffusion et de son usage : esthétique et utilité réelle commandent l'affection. Pourquoi garde-t-on certains objets et non pas d'autres ? L'usage est la finalité de l'objet utilitaire. Là seulement est défini le critère de pérennité.

Du point de vue subjectif, il est nécessaire d'opposer en pensée, pour définir l'art utilitaire, ce qui aliène de ce qui libère. En ceci, l'art utilitaire industriel est au même titre que l'art représentatif industriel lié à la morale.

La société de consommation a introduit l'emploi du terme anglophone *design* pour penser l'esthétique de la fonctionnalité et l'absence d'ornement, d'agrément superfétatoire au sein des objets sériels. Ce terme a ici pour fonction de désigner l'effectivité affective, l'esthétique de l'usage. Or cet usage, dans le monde industriel où règne sans partage la morale utilitariste, ne peut se comprendre qu'en termes d'identité réelle ou factice, de consécration des espaces tangibles, nationaux, urbains, domestiques, ou de fétichisme virtuel. Nous écartons ici le design militaire, car il ne produit pas un espace mais le détruit ou le défend. Il n'est pas durant l'ère industrielle le cadre de la vie subjective, mais la condition.

Ce qui compte, en pensant l'art industriel comme œuvre et comme pratique, c'est d'observer la capacité offerte au citoyen particulier de pouvoir reproduire l'identité spatiale perdue, celle-là même que les peintres célébraient aux temps préindustriels dans leurs paysages et dans leurs vues. Et dans la mesure où la peinture de paysage et de vues s'est substituée à l'illustration de la dramaturgie antique et christique en vue de la célébration de la subjectivité, il est indéniable que la production d'un espace humain avec sa diversité et sa profondeur, ne manque pas d'affirmer son importance spirituelle.

2. L'art industriel.

L'esthétique du design est l'esthétique propre à l'organisation de l'identité spatiale à l'ère industrielle. Elle s'appuie en premier lieu sur l'esthétique inhérente aux formes géométriques pures. Cette forme de contemplation, que l'on retrouve dans la première peinture abstraite, n'est spirituelle morale et concrète, que dans la mesure où elle réalise une composition. Les formes géométriques représentent les figures fondamentales de la conception humaine de l'espace en trois dimensions, cependant ces formes isolées n'ont en elle-même aucune valeur esthétique. Certaines œuvres de Frantisek Kupka, de Wassily Kandinsky, de Paul Klee ou de Piet Mondrian, prétendent à l'art de la représentation dans la mesure où elles donnent à voir des structures de formes et de couleurs, des effets d'optique. A ce titre, il sera ici employé le terme d'optique qualitative. La beauté de l'abstraction consiste dans le cheminement de la figuration vers des formes pures. Elle consiste alors dans la réduction des formes réelles ou perçues par l'œil, en formes géométriques fondamentales. Il n'y a plus de représentation ou d'art homonyme, mais art de la composition spatiale, utilitaire. L'abstraction picturale peut occuper l'espace et lui donner une composition spirituelle, communiquer à la décoration la spiritualité picturale. Les tentatives pour concevoir une musique de la peinture abstraite, reviennent ainsi à s'exposer à la laideur et au vide métaphysique. L'abstraction est le moment historique où la peinture comme art de la représentation se donne pour fin de penser l'espace pur comme le lieu de la spiritualité, et devient décoration. Car l'espace n'existe pas hors de sa matérialité, et le tableau, tout abstrait de la réalité qu'il semble, est et demeure le lieu de la représentation ; hors de ce domaine, il devient panneau.

Toute tentative de produire une peinture non représentative qui n'ait pas pour fin la composition spatiale, c'est-à-dire l'art utilitaire comme pratique artistique, est par conséquent vouée à l'échec ou à la mystification esthétique. L'imagination est un combinaison de plusieurs idées, et ces idées n'existent que par égard à une réalité donnée. Dans la mesure où les peintres qui viennent d'être mentionnés furent les

premiers à produire des motifs entièrement géométriques, soit par symbolisation des formes réelles, soit à des fins décoratives, ils ont donné une valeur esthétique et spirituelle à la conformation de l'espace, lequel demeure conditionné à être soit découvert, soit vécu.

Ces peintres abstraits, par l'unicité de leur découverte picturale, par la nouveauté esthétique qui présente le passage de l'art de la représentation à l'art utilitaire peuvent seuls prétendre corroborer l'existence d'une beauté libre au sens d'Emmanuel Kant. Toutefois, comme cette brève et éclatante spiritualité de l'abstraction comme reconnaissance de la nature de la perception visuelle humaine, demeure conditionnée historiquement en tant que la validation de compositions esthétiques spatiales, elle demeure dépendante et du principe de figuration antérieur, et du principe de composition spatiale auquel elle donne naissance.

La composition spatiale, pratique artistique utilitaire.

La beauté dans l'art utilitaire consiste donc dans la composition de l'espace. L'horizon de cet espace, les murs en particulier, peuvent se satisfaire de formes géométriques dont l'indétermination imite l'environnement naturel où règne l'inattendu comme le passage des oiseaux et l'ineffable passage du temps, comme le changement du climat et le cycle des jours et des nuits.

Cependant l'espace de l'habitat humain est conditionné par le principe de la fonctionnalité. L'ordre de l'espace est conditionné par son caractère pragmatique. L'urbanisme fut bien souvent au XX^{ème} siècle, le lieu de la prétention esthétique à produire des formes géométriques, et de la mise à profit des espaces et de leurs populations. Les villes, si leur emplacement s'explique par des raisons économiques, ont pour finalité d'être bâties pour ceux qui y résident, et non le contraire. La décoration et l'équipement, l'aménagement d'un espace de vie domestique, institutionnel ou productif, répond à ce principe d'identité fonctionnelle dont la fin morale est l'usage individuel et collectif. Il est certain que cette règle, évidente pour le domicile, n'est pas universelle. L'engouement pour l'architecture fonctionnaliste, depuis la seconde guerre mondiale, trouve sa raison dans le principe d'économie et l'effet architectural, au détriment du bien-être. Ce progressisme de façade, vise plus à l'esthétique géométrique qu'au confort, et c'est pourquoi le style international qui en est la manifestation courante, est le type même de l'architecture aliénante, plus encore que le design productif, acceptable si l'on en exclut la nuisance²²⁴. La réification de l'habitant est ainsi réalisée par le gigantisme impersonnel et le géométrisme qui n'a de beauté que sur le papier.

L'art industriel comme pratique et production d'identités civiques et domestique, consiste en une esthétique de la composition. Quoique ancrée dans la fonctionnalité, elle ne s'affirme que par l'expression de la subjectivité spatiale. C'est

²²⁴ Ainsi accepte-t-on les usines, les chemins de fer, dès lors qu'ils ne crachent plus de fumées, et que leur bruit n'est plus assourdissant, comme en témoignent les grandes villes européennes, dont les traces de l'industrie productives sont mises en valeur, comme à Berlin ou à Paris.

l'espace qui est en soi sacré, et chaque objet ne peut embellir que dans la mesure où, fonctionnel et esthétique, il s'inscrit dans cet espace. La fonctionnalité est son principe moral, le confort et la libération permis par la production sérielle. Un espace intérieur peut être beau bien que les objets utilitaires qui le composent ne sont pas historiquement reconnus.

Cependant, si le confort moderne s'accommode de la présence d'objets artisanaux ou « d'art » en son sein, la composition spatiale connaît deux écueils : le design rustique, prolongement de l'intérieur bourgeois du XIX^{ème} siècle, et qui n'a pas lieu d'être dans un logement urbain, et le design d'ambiance, qui se fonde sur l'effet de nouveauté incessante de la décoration, sur la scénarisation factice de l'intérieur domestique pour s'adapter aux caprices de la mode, qui compense l'inaptitude à la composition par l'aptitude à la modification²²⁵. Jean Baudrillard démontre que le passage de l'intérieur bourgeois à l'intérieur entièrement fonctionnel se pose comme un arraisonnement de l'espace domestique induit par l'absence de moyens et la diminution de l'espace. Pourtant, « l'absence de style » dont dénote cet arraisonnement est désormais, après plus d'un demi-siècle de diffusion à grande échelle de design mobilier, du côté de l'intérieur rustique. La pauvreté et l'absence d'espace inhérentes à l'environnement fonctionnel initial, à l'espace domestique urbain tel qu'il pouvait se concevoir pendant les trente glorieuses, est devenu depuis lors la donnée fondamentale de tout espace domestique. En retour, c'est la présence du mobilier bourgeois prétendument artisanal et préindustriel dans l'espace restreint du domicile citadin, qui apparaît comme dénué d'identité et uniforme.

Là encore, si l'harmonie entre intérieur et extérieur demeure une des évidences de la décoration, l'Histoire se nourrit d'oppositions et de contrastes, et ce qui est laid pour nos contemporains et nos prédécesseurs pourra sembler le sommet de l'originalité pour nos successeurs, lesquels nous reprocheront, soit notre austérité, soit notre fantaisie.

C'est pourquoi l'harmonie des formes et des couleurs tient pour règles fondamentales la fonctionnalité et la durabilité esthétique, la capacité de l'objet à survivre à ses obsolescences technique et esthétique. Et celles-ci commandent avant

²²⁵ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op.cit. II, structures d'ambiance, pp. 42-86.

tout de faire preuve de sobriété, car à moins d'être détenteur d'une grande sensibilité, multiplier les éléments de décoration revient à multiplier la possibilité des fautes de goût et la présence d'objets triviaux. Les cabinets de curiosités qui datent du XVI^{ème}, suggèrent toujours la fascination, mais produire un environnement fascinant, à savoir : compenser l'infonctionnalité par la qualité des objets, implique la possession d'objets exceptionnels, ce qui pose la question des œuvres d'art dans l'art utilitaire.

Œuvres utilitaires

Les œuvres d'art industriel, ou œuvres utilitaires ne peuvent prétendre à cette notion que par leur historicité. La production d'ouvrages d'art, de bâtiments, d'objets matériels ou virtuels ne devient caractéristique d'une époque que dans la mesure où leur diffusion est suffisamment ample pour que la fonctionnalité et l'esthétique en deviennent la marque symbolique.

Cela implique notamment que l'œuvre d'art industriel par principe, considère sa diffusion comme efficence morale, si cette diffusion s'affirme dans la durée, et n'est pas simplement un effet de mode et un élément d'ambiance comme les guirlandes de Noël. Cette efficence se manifeste le plus souvent par la copie esthétique du modèle artistique. L'œuvre utilitaire réalise un moment de progrès, l'affranchissement matériel d'une période historique, illustre ses luttes sociales et morales ; la posséder revient à s'approprier ce moment. C'est l'objet auprès duquel un grand nombre de citoyens ont vécu, mais aussi ce qui mérite, par son originalité, d'être conservé, pour ses qualités intrinsèques comme pour l'inspiration qu'il communique.

C'est pourquoi le vêtement n'est pas une œuvre utilitaire, malgré la diffusion de masse du prêt-à-porter, le principe de composition et l'attachement sentimental à certains modèles. Cependant, même à considérer la peau humaine comme un espace où pourrait s'épanouir la composition artistique, le prêt-à-porter, production industrielle du vêtement, ne contient pas un progrès du confort en lui-même ; une fois que l'on possède de quoi se changer régulièrement, le progrès matériel est accompli, et les grandes révolutions du vêtement sont avant tout symboliques. Le vêtement s'impose, malgré avec sa production et sa diffusion industrielles, comme marque de discrimination plutôt que de libération, et une discrimination positive en demeure une tout de même. S'il existe un art vestimentaire, c'est celui de porter les vêtements, tant dans la composition que dans le maintien ; c'est donc un art de vivre, propre à chacun, au même titre que la gastronomie ou l'œnologie, mais il ne contient rien, à proprement parler de spirituel ni de pérenne.

Enfin, le vêtement est devenu, depuis l'ère informatique, avec une production beaucoup plus forte, le symbole de l'arrondissement fonctionnel des villes. Le commerce typique et le commerce intellectuel ont laissé place à la suprématie de l'apparence. Le fait pourrait paraître anodin, mais il est éminemment symbolique. Alors que le mobilier sert l'individu, ce dernier est contraint de travailler à son apparence. Le caractère revendicatif du prêt-à-porter est un moment important de l'Histoire industrielle, mais son principal bienfait est d'avoir servi directement la cause de l'égalité des femmes dans leur liberté à se vêtir, prolongement de leurs droits. Quoique cela constitue en soi un progrès social, cela ne distingue pas le vêtement de l'art de vivre qui le permet, et plaide plus en faveur des libertés civiles au sein de l'espace à l'ère industrielle que des changements matériels et historiques qui le caractérisent.

La trivialité et la luminosité

De même qu'il est nécessaire, dans la diffusion industrielle de l'art de la représentation, de distinguer ce qui est profond et libérateur, l'art, de ce qui est démagogique et aliénant, le divertissement, il est nécessaire d'opérer les distinctions inhérentes à l'esthétique utilitaire. Certains objets particulièrement significatifs historiquement, sont des œuvres utilitaires ; d'autres, qui remplissent une fonction d'équipement, ne peuvent, à moins d'être dotés d'une esthétique sordide, manquer de remplir leur rôle dans l'espace, tels les éléments de cuisine par exemple. Il est certain que des objets dont l'esthétique est en opposition complète avec leur fonctionnalité, dont l'esthétique trop marquée peut jurer avec un autre objet semblable, ou dont l'utilité concrète est inexistante comme les gadgets, peuvent briser et invalider la composition de l'espace urbain, domestique ou virtuel. Là se pose la question de la trivialité.

Dans le principe, tous les objets industriels recouvrent une forme d'utilité et de fonctionnalité. Ainsi, le scoubidou par exemple, est un objet qui permet de fabriquer des porte-clefs, ou le *hoola-hoop* permet de faire de l'exercice. Cependant ces objets ne participent pas à l'information de l'espace, ils n'y prennent pas place : ce sont des accessoires qui, sans être triviaux, sont par définition contingents, et ne remplissent pas la fonction sacrée d'identification à l'espace. Les objets triviaux sont ceux dont l'obsolescence n'est pas technique mais esthétique, ceux qui existent moins par utilité que par caprice, qui transforment l'espace en ambiance « modulable », qui encouragent la dilapidation ; tout ce qui peut être considéré comme gadget, dans la mesure où cette définition dépasse amplement la catégorie des objets déterminés ainsi à l'achat. Cette trivialité se reconnaît aussi dans « l'artisanat » qui n'a d'autre vocation que de décorer, car la décoration est soit utilitaire soit représentative. L'artisanat, n'étant pas produit en série, n'étant pas pensé pour la composition d'un espace industriel et rationnel et dont l'esthétique est essentiellement ornementale, rend plus complexe la composition de l'espace. Travailler un espace demande une conception de

l'espace dans son entier. L'artisanat a autant la capacité de magnifier l'espace intérieur que de rompre son harmonie car l'ornement y est libre, tandis que l'espace est par principe fonctionnel. L'identité spatiale peut être aussi fortement marquée par l'ornement qu'elle peut le désavouer, car elle estime toujours un espace quant à sa fonctionnalité générale. Un encombrement de beaux objets peut faire une belle caverne au trésor, mais pas un endroit agréable à vivre, dont on se souviendrait avec nostalgie.

Dans les villes, la tradition européenne célèbre la fonctionnalité, et à ce titre, même les édifices médiévaux et modernes, qui avaient une valeur pour eux-mêmes, recouvrent une fonctionnalité spirituelle ou culturelle. La fonction ornementale est inhérente à toute fonctionnalité, et guide le choix d'un objet particulier dans la composition d'un espace. Dans une ville, la présence de la modernité est essentielle, afin de symboliser la vitalité, le tri entre les bâtiments et les aménagements s'effectue lorsque se pose la question de leur vétusté, lorsque la fonctionnalité de l'édifice éprouve ses limites. L'espace domestique est soumis à la même règle : quand l'objet devient moins fonctionnel, quand son remplacement paraît possible, ses qualités esthétiques sont interrogées : ce que l'on tenait pour moderne, ce autour duquel la composition spatiale s'opérait, est soumis à la question. Et il est certain que les objets de pointe technologique depuis les débuts de la société de consommation : transistors, télévisions, appareils, ont observé les rigueurs d'un classicisme technologiste, qui non seulement se justifiait en soi, permettait de s'insérer facilement dans l'espace, mais en outre, ne jurait pas par son absence et la possibilité de son remplacement.

L'ornement pose la question de la réelle nécessité du confort moderne. Il est évident que les babioles, les santons, et toutes sortes d'objets ne servant qu'à la décoration sont triviaux, n'entrent pas dans la composition artistique de l'espace, et même la desservent. D'autre part, les sculptures, les tableaux, les livres, ainsi que les socles, les cadres et les bibliothèques, mettent en valeur un art de la représentation très subjectif, et peu nombreux sont les foyers pouvant se prévaloir de posséder une toile de maître. Cependant il est difficile de blâmer l'occupation de l'espace par les objets qui procurent le souvenir des gens aimés ou disparus, difficile de distinguer aussi l'objet décoratif qui rappelle le souvenir d'un des rares voyages que l'on ait fait à l'autre bout

de la terre, de celui que l'on a ramené de ses vacances annuelles, et qui ne sert selon l'expression consacrée, qu'à faire « causer »²²⁶.

Si l'on tenait toute la décoration pour triviale, rien ne nous empêcherait non plus de tenir la morale utilitariste pour telle, et de faire preuve d'une austérité toute antique pour la composition d'un espace intérieur. Cependant, au contraire de certains mobiliers modernes, fonctionnels, froids et désagréables, le mobilier antique n'exclut pas les draperies et la couleur. Un mobilier, au contraire des villes, ne peut se passer de la couleur, qui représente la luminosité non sous l'aspect de sa quantité, mais de sa qualité. Cette conscience de l'espace intérieur se retrouve dans les premiers amateurs avoués d'art utilitaires, les Athéniens de l'époque classique :

« Nous avons ménagé à l'esprit dans ses fatigues, d'innombrables occasions de délasserment en instaurant des concours et des fêtes religieuses, qui se succèdent d'un bout à l'autre de l'année et *en aménageant nos habitations avec goût*, de sorte que notre vie quotidienne se déroule dans un décor plaisant, qui chasse les humeurs *sombres*. »²²⁷

Dans cette phrase, nous avons deux aspects de l'ébauche d'une identité spatiale sous la forme de l'agrément. D'une part, il y a les fêtes et les événements, qui rompent avec le caractère fonctionnel de la cité, et la consacrent à la réjouissance, et d'autre part l'aménagement des demeures, pourvues du nécessaire mais aussi de ce qui permet de chasser les humeurs *sombres*. Or cet obscurcissement de la pensée que causent les vicissitudes de l'existence, est chassé par la clarté qu'offre le foyer, clarté qui se retrouve dans le contraste et dans l'aménagement²²⁸.

C'est pourquoi la fonctionnalité, si elle est le caractère essentiel des objets pris individuellement pour composer l'espace, accréditée par la durabilité des éléments dans l'espace, n'est rien sans la lumière. Deux exemples historiques s'imposent : d'une

²²⁶ Terry Pratchett, *Va-t'en guerre*, trad. Patrick Couton, l'Atalante, Nantes, 2003.

²²⁷ Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, trad. Denis Roussel, Gallimard, Paris, 1964, 2000, p. 154. Nous avons souligné les passages du discours de Périclès.

²²⁸ Jean Baudrillard, dans son ouvrage *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968, p.48 insiste sur le caractère « prostitutif », obscène de la couleur. Il s'agit ici de concevoir que le design d'intérieur, seule forme de composition artistique accessible à la population entière, ne se résume pas, comme dans les années 1960 à l'opposition entre bois et verre, et entre couleurs éclatantes et pastels. L'exemple antique nous expose une naturalité de la lumière et de la couleur dans l'espace domestique, qui s'oppose à l'addiction consumériste qui caractérise la décoration depuis qu'elle est devenue accessible à tous. Ce qui est concret ici, c'est le besoin naturel d'ordre et de vie où peut se manifester la beauté, et non de passer en revue tous les bas instincts qui y sont connotés, bien que les observations du sociologue, hormis son finalisme psychanalytique, soient le plus souvent à propos.

part, si le vieux Paris pré-haussmannien est regrettable, et que le 4^e et le 5^e arrondissement conservent la plupart de ce Paris ancien, la vie y était pullulante le jour et inquiétante la nuit. La construction de larges avenues bordées d'arbres a constitué un progrès mais aussi une perte, parce que l'espace y est passé du désordre à l'arraisonnement, de la liberté débridée à la rigidité sociale. Comme la véritable fonctionnalité réside dans l'activité et que le véritable embellissement se retrouve dans la pérennité, les quartiers consacrés à une vocation uniquement résidentielle manquent leur but, et leur pérennité, malgré leur intérêt, est sujette à caution. Elle est en tous cas remise en question dans l'œuvre de Georges Pérec, *la Vie mode d'emploi*.²²⁹

L'autre exemple historique de cette nécessité lumineuse est l'existence d'un romantisme industriel d'origine scandinave, première consécration de l'espace domestique pensée comme telle à l'ère industrielle. L'esthétique fonctionnaliste du Bauhaus, l'invention du classicisme industriel ouvre la perspective d'une diffusion universelle du confort moderne. Si les objets sont produits selon un principe de pure fonctionnalité, leur reproduction est d'autant plus aisée et d'autant plus diffusable. Cependant le critère de fonctionnalité n'est pas suffisant pour déterminer un espace, car un espace arraisonné, tout à fait fonctionnel, ne répond pas entièrement au principe d'identité spatiale appliqué à l'espace domestique, il n'en est que le fondement. Le design scandinave est le parangon de l'identification à l'espace domestique, tant par les œuvres que par la composition, parce qu'il tient compte du principe de luminosité, essentiel dans les pays où elle est rare. En outre, ce qui distingue le romantisme industriel d'Alvar Aalto et de ses successeurs, notamment finlandais, du néo-classicisme immatérialiste et diaphane des années 1990, est le concept d'organicité. Celui-ci prend corps d'une part dans le matériau vivant qu'est le bois, et d'autre part dans la rotondité des formes, qui les rend agréables et humaines, qui donne l'impression d'une symbiose dans l'espace domestique, idéal de la composition domestique, dont l'espace sensible de la virtualité est le simulacre.

Ce qui rompt avec le principe de luminosité est d'abord l'arraisonnement, une fonctionnalité sans contraste et sans diversité. Elle est marquée dans les intérieurs par

²²⁹ « Mais la même fièvre, qui vers mille huit cent cinquante aux Batignolles comme à Clichy, à Ménilmontant comme à la Butte-aux-Cailles, à Balard comme au Pré-Saint-Gervais, a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire. » Georges Pérec, *La vie mode d'emploi*, LGF, Paris, 1978, p.167

l'omniprésence du verre, qui s'il ajoute à la luminosité, ne lui donne aucun support. Murs blancs et verre donnent à voir une absence de l'intimité qui définit l'espace domestique. Mais cette forme d'arrondissement domestique est la plus rare, et elle concerne plus spécifiquement les espaces de bureaux, tant urbanistique qu'intérieurs. L'arrondissement des foyers est devenu universel sous la forme de l'intrusion de l'espace virtuel qu'est la télévision. Celle-ci, en devenant le centre du domicile, le foyer au sens originel, prodiguant la lumière et la chaleur, rompt la sociabilité et discrédite l'espace réel, qui peut alors se remplir et s'encombrer. Avec cette prétendue fenêtre sur le monde, la lumière du jour, concurrencée par la projection lumineuse télévisuelle, apparaît sinon contingente, au moins inessentielle. Une seule fenêtre les remplace toutes.

Par suite, la seconde rupture avec la nécessité lumineuse de composition de l'espace domestique, est la manifestation concrète de la trivialité comme environnement, l'encombrement. L'encombrement est accumulation et juxtaposition d'objets fonctionnels et ornementaux, préjudiciables à la fonctionnalité et à la luminosité. Il est la conséquence de la surproduction inhérente à la société de consommation, qui remplit les espaces avec des objets dont le grand nombre marque l'absence d'utilité de chacun. On peut posséder une photographie de chaque membre de sa famille, un souvenir d'un voyage particulièrement mémorable, un cadeau particulièrement décoratif, mais combien de photographies possède-t-on, combien de souvenirs rapporte-t-on, combien de gadgets, de cadeaux inutiles nous sont offerts, combien achetons-nous d'objets, de vêtements, dont nous ne nous servons que très occasionnellement ? Si chacun décidait d'exposer tout ce que la société de consommation lui fait par force posséder, il n'aurait pas d'espace pour respirer, car même rangés ces objets lui en laissent juste assez pour se déplacer.

La trivialité est donc issue d'une part de la surproduction industrielle, qui rend possible l'existence d'objets inutiles tels que les gadgets, et multiplie les objets utilitaires de sorte que leur nombre les rende inutiles. D'autre part la raison de cette surproduction dont sont issues l'encombrement et la surconsommation, c'est à dire le gâchis de la matière dépréciée, car aisément renouvelable, se trouve dans la tendance imprimée dans la société civile par l'idéologie consumériste. Deux symptômes apparaissent : d'un côté l'intégration de la technologie comme distinction sociale, et de

l'autre, l'invention par cette même technologie de besoins nouveaux. Acquérir et utiliser la technique répond certes à un besoin naturel, mais relève en soi d'une dimension culturelle. Même si le besoin est assouvi, il y a pour le consommateur nécessité de se définir au sein du monde toujours renouvelé de la société industrielle qui joue tantôt sur les besoins, tantôt sur la reconnaissance sociale, de se forger une identité moderne, par opposition à l'identité spatiale. Il est important de saisir la sacralité des espaces civiques et domestiques, le progrès inhérent aux œuvres de design, sans quoi le citoyen, sans éducation esthétique, se définit par la signification factice des objets plutôt que par sa responsabilité dans le monde réel. « C'est finalement parce que la consommation est un *manque* qu'elle est irrépessible. »²³⁰

Internet, comme lieu du choix, de l'accès à la connaissance et à l'art, constitue une libération sans précédent, mais d'une part c'est aussi le lieu du contrôle absolu, et d'autre part celui de la fuite dans une réalité virtuelle ininterrompue, qui nécessite de rester en retrait, attentif à ses effets, parce que la virtualité d'un monde sans souci peut accaparer l'individu, et parce que Internet, pour fonctionner, repose sur la publicité, et devient le lieu de la trivialité absolue. L'utilisateur est assailli sur la moindre page, même de courrier, par plusieurs publicités à la fois.

Le consumérisme incite donc à la dilapidation des objets et de la matière en général comme assertion trompeuse de la souveraineté du sujet, tandis que l'éducation à l'art utilitaire permet à la subjectivité de se définir comme identité, entendue ainsi comme concrète, spatiale. L'information sur papier, les livres, sont des prises de risque. L'esthétique d'un objet réellement fonctionnel et durable l'emporte sur l'objet jetable et n'a rien de comparable avec un objet virtuel, n'existant que dans un cadre spécifique et où il demeure par principe remplaçable. Le stylo ou le briquet *Bic* peuvent bien être des œuvres d'art pour ce que leurs modèles ont connu un succès considérable, mais l'objet n'atteint sa pérennité artistique que lorsque la rareté permet d'en consacrer la singularité. Lorsque la production aura cessé, lorsque les matériaux seront devenus trop coûteux, il sera mis en vitrine et exposé pour son modèle.

²³⁰ *Le monde des objets, op. cit. p.283*

Les dangers de la trivialité et de l'arraisonnement impliquent donc qu'espace par espace, soient définies les œuvres de l'art utilitaire industriel, singularité du Design, maintenant qu'ont été définies les conditions de sa sacralité spatiale.

3. Catégories d'espace et œuvres de Design

La composition d'un espace propre à l'identification concrète de la subjectivité reconnaît pour limites l'arrondissement et l'encombrement. La composition de l'espace sacré est artistique pour soi, néanmoins le statut d'œuvres est défini non plus parce qu'elles prétendent valoir par elles-mêmes comme les œuvres de représentation, mais parce qu'elles réalisent un progrès historiquement reconnu, parce qu'elles consacrent l'identification du sujet à l'espace tangible qui l'environne, et parce que leur qualité et leur esthétique leur permet une conservation indéfinie malgré l'usage.

Les œuvres industrielles, de design, ont donc pour valeur esthétique le succès de leur modèle, en termes de diffusion dans l'espace et dans le temps. Un mouchoir peut avoir été utilisé par un grand personnage, et s'estimer à une grande valeur, cela ne l'empêchera d'être l'objet le plus trivial qui soit. L'œuvre sérielle est, comme cela a été signifié, plus estimée selon l'importance de sa diffusion, mais ce qui importe est le progrès qu'elle réalise : le symbolisme industriel, produit en série mais non pas encore accessible à toute la société, représente et symbolise encore le progrès plus qu'il ne le réalise. Le classicisme industriel, en abolissant l'ornement, rend par reproductibilité et fonctionnalité sa diffusion et son usage universels, et ouvre le champ de l'esthétique rationnelle de l'objet pour lui-même, comme la beauté de la statuaire grecque qui ne représente qu'un corps, ouvrirait celui de la beauté par la représentation du corps autonome. Enfin, le romantisme industriel donne le pouvoir à l'individu de réaliser sa propre composition spatiale, selon son goût, et ainsi de parfaire l'identité qui le lie à son espace domestique.

L'œuvre utilitaire est alors en ces termes un composé esthétique, technique et économique. Si elle n'est qu'esthétique, elle relève de l'artisanat, parce que son unicité ou sa rareté ne réalise pas l'idéal du progrès matériel partagé, de même si elle n'est que technique. Enfin, si l'œuvre n'a pas d'autre efficacité qu'économique, si sa seule valeur est d'avoir été très bien diffusée, sans qu'y soit attachée aucune singularité technique ou esthétique, elle est triviale : ce n'est qu'un succès parmi d'autres, sans valeur

historique. Or c'est la valeur historique, la présence du progrès social dans la composition d'un espace, qui détermine l'importance de l'œuvre, même si sa qualité esthétique ne se dévoile le plus souvent qu'*a posteriori*, lorsque la mode qui l'a produite est passée, et que l'on peut se permettre un regard plus détaché. L'œuvre utilitaire doit donc être diffusée, belle et utile. Les ouvrages d'art, les bâtiments et les aménagements urbains ne font pas exception, puisqu'ils peuvent être reproduits, sinon en totalité, du moins par leur « langage » esthétique.

C'est cette réalisation esthétique, technique et économique que constitue le progrès social représenté et réalisé par l'œuvre qui implique que les plus anciens modèles produits soient les plus recherchés. En soi, le modèle n'a pas plus de valeur que la reproduction sur papier d'un tableau : l'original théorique du modèle peut avoir une valeur historique, puisque de même que l'esquisse ou le prototype, il constitue déjà une production de l'œuvre. Cependant la véritable production contextuelle, réalisant le progrès, son existence dans l'espace, représente seule l'œuvre de progrès matériel. Il paraîtrait pour cette raison saugrenu de donner à voir dans les musées de design les seuls modèles théoriques, les esquisses des œuvres.

Le Design définit quatre espaces distincts : national, urbain, domestique et graphique. Le territoire national n'est qu'exceptionnellement un lieu de design, car il tend à être mis à profit par l'industrie et l'agriculture. Cet espace en outre, a été conçu depuis le XVII^{ème} siècle en Europe occidentale comme paysage, comme lieu de la représentation picturale, lieu de la nature délimitée par l'Etat. La peinture néerlandaise du siècle d'or, de Meindert Hobbema ou de Jacob van Ruysdæl, donne à voir cet espace comme dominé par l'industrie au sens de travail et non de production systématique. Les pales des moulins ou les voiles des navires ne dirigent pas les vents et n'impriment pas leurs formes aux nuages immenses, mais elles montrent un paysage stabilisé et mis à profit, dont l'appréciation trouve son intérêt dans la simple contemplation. La mécanisation progressive des campagnes, puis du travail agricole, à partir du XIX^{ème} siècle, tend à faire disparaître la notion d'usage que l'on retrouvait traditionnellement dans l'artisanat. La campagne, la mer, la montagne ne sont plus les lieux où se conçoivent les objets courants, qui sont désormais ceux de l'habitat urbain. Le soin des objets qui y sont fabriqués renoue avec l'ancestralité de l'artisanat, mais ces objets demeurent individuels, car ils incarnent un sentiment plus qu'un progrès social, ce qui

n'empêche pas leurs techniques de conception de s'améliorer, comme il est visible pour l'artisanat coutelier par exemple.

Néanmoins, le territoire national fut le lieu du sentiment national plus que de la composition utilitaire, car il est tout sauf un jardin, qu'il soit naturel, apprivoisé ou arraisonné. Cependant, bien qu'il soit nécessaire d'en relever quelques références, elles sont elles aussi directement relatives à l'urbanité. Le territoire national est l'espace servile par principe, à celui des villes qui en constituent les centres. Lorsque les peintres représentaient les paysages, avant la mécanisation de l'agriculture, ils représentaient un mode de vie rural ; aujourd'hui le paysage est abstrait et poétique, il représente le retour à la raison de notre existence charnelle, au lien perdu de notre corps avec la nature. Mais le plaisir et la profondeur de la contemplation de la terre ont disparus avec son arraisonnement mécanique. La plupart des paysages peints sont désormais des marines parce que la seul se retrouve encore le plaisir de l'artisanat, un territoire encore naturel en apparence, et où les cycles naturels sont visibles.

Il y a certes, au moment où les infrastructures se mettent en place, une peinture qui représente le mélange entre industrie et contemplation du pays sauvage. Entre le naturalisme de Camille Corot et l'urbanité de Gustave Caillebotte, on peut admirer la peinture de William Turner comme représentative de la mainmise, de la transformation subjective qu'imprime l'industrie au paysage. L'aquarelle ne rend pas seulement l'éclat d'un monde ouvert par la science positive, elle permet aussi de rendre la vitesse, l'éblouissement que provoque la supériorité de l'homme sur la matière naturelle, particulièrement visible dans les célèbres tableaux *Snowstorm* ou *Rain, Speed and Steam*²³¹.

²³¹ Inge Herold, *Turner on Tour*, Prestel, Munich, 1997, p.17 et 19. Tous deux sont à la Tate Gallery, à Londres.

Infrastructures, urbanisme et ouvrages d'art

Pour parvenir à comprendre les œuvres infrastructurelles et urbaines, il est pourtant nécessaire de revenir à la romanité. L'infrastructure urbaine ou rurale était la seule forme d'industrie que connurent les temps préindustriels, la seule fabrication sérielle où n'intervint pas l'art ou l'artisanat. Les réseaux d'aqueducs ou de routes ne sont pas, au même titre que le chemin de fer ou les ondes radio, des œuvres, car ils demeurent des différenciations spatiales qui constituent le paysage. Le pont, au contraire, constitue le premier croisement, l'intersection, la construction symbolique. D'une part, l'admiration pour le système aquifère romain, ne provient pas des réseaux souterrains, hormis les égouts comme la *cloaca maxima* qui constituent par leur construction considérable et élaborée, une œuvre d'art utilitaire, qui dépassent amplement la simple connexion de tuyauteries. L'œuvre d'art utilitaire romaine la plus considérable est le Pont du Gard, un aqueduc, surpassement aérien des obstacles du relief. Le pont est une mise en relation qui ne relève pas de la seule mise en place des infrastructures : c'est une œuvre qui représente la transformation du paysage par la complexité de la structure et la domination visible des obstacles, de la mise en relation de deux espaces distincts qui représente le dépassement des différences inhérent au pouvoir politique.

La consécration du pont, comme structure représentative de l'unité politique, se retrouve dans le symbole qu'il est devenu sur les billets d'euros, dont il est symbole, décliné selon son évolution depuis l'antiquité romaine jusqu'à maintenant. En outre, parmi les ouvrages d'art, les plus considérables récemment bâtis en Europe ont été des ponts : le Pont de Normandie, sur l'estuaire de la Seine (1988-1995), le viaduc de Millau (2001-2004) et le Pont de l'Øresund, inauguré en 2000, et qui mesure près de huit kilomètres de long. Quoique le tunnel sous la Manche (1987-1993), soit un ouvrage bien plus considérable, de cinquante kilomètres de long, comparable aux grands canaux (Suez, Panama, Midi), l'impossibilité de le considérer visuellement, en somme son inexistence esthétique, ne permet pas d'évaluer sa pérennité.

Ainsi, si les ouvrages d'art constituent les œuvres utilitaires les plus considérables, leur pérennité et leur statut d'œuvres utilitaires dépend, comme des autres œuvres de Design, de leur caractère esthétique. Le canal de Suez existait déjà dès l'antiquité, mais il a été reconstruit en d'autres endroits, car si le site demeurait stratégique, le canal en lui-même n'était qu'utilitaire. Il y a donc une antinomie esthétique particulière à l'infrastructure et à l'architecture entre l'utilité commune reconnue par tous, et l'usage individuel, l'aspect affectif qui assure sa pérennité. En outre, l'absence de caractère artisanal, d'ornement dans les constructions romaines n'était pas perçue de façon aussi négative et brutale qu'aujourd'hui. Les pans nus des édifices servaient de moyens d'expression aux Romains : la ville parlait. De même que la tradition romaine a eu une influence considérable sur l'infrastructure et l'architecture industrielles, la présence de graffitis, témoignent de cette même volonté de s'approprier l'espace, de faire valoir sa liberté d'expression, sa personnalité en exposant sa signature. Les surfaces peuvent être polluées de graffitis, mais elles peuvent aussi en être embellies, comme le montre le graphisme urbain dans nombre de banlieues, ou à Paris, sur le Pont Marcadet par exemple. Quoiqu'il en soit, l'œuvre graphique que peut représenter le graffiti est inséparable de la nudité des espaces utilitaires construits en milieu urbain, c'est pourquoi le graffiti est un objet graphique existant comme ornement utilitaire : il marque l'usage et l'identité d'un espace, et le produit potentiellement comme composition artistique, comme compensation de l'arrondissement productiviste et consumériste urbain. Cependant il ne peut être consacré comme œuvre que s'il perdure, comme fresque, ce qui n'est que très rarement le cas.

Malgré tout, il est impossible de concevoir une ville ou un Etat comme une œuvre d'art. Premièrement parce que vouloir imaginer un lieu de vie artistique revient à nier le caractère libérateur de l'art. L'exclusion est d'autant plus forte dans un lieu qui prétend libérer tout et tous tout le temps. La fonction est plus aisément envisageable pour tous les êtres humains que la création esthétique, et pourtant les formes d'aliénation productive et esthétique proviennent de l'arrondissement systématique de l'espace. Dans un deuxième temps, l'œuvre d'art signifie une détermination dans l'espace. Une ville qui prétendrait être une œuvre est une utopie qui ne laisse place ni à la croissance ni à la diminution, et qui excluant l'activité, renie l'idéal du progrès et la

liberté de régresser. Il est nécessaire que l'utopie, en tant que modèle de pérennité spatiale soit le prototype de l'art industriel et l'idéal de l'urbaniste, mais en tant que telle, elle gagne à demeurer théorique : l'acharnement propre à l'utilité commune est toujours une négation de la liberté personnelle, car les décisions étatiques existent pour décider l'individu à se décider, et non à décider pour lui.

Architecture

L'architecture industrielle, de même que l'architecture romaine, est un art utilitaire parce qu'elle se définit par sa fonction, parce qu'elle consacre l'espace par le principe de l'utilité commune. Le domicile est l'intimité faite espace ; au contraire, l'architecture s'offre au regard public. C'est la raison pour laquelle certains projets architecturaux, discordants avec l'espace public, car trop hauts ou trop laids, sont interdits. L'architecture pour être valable en tant qu'œuvre utilitaire, doit être singulière. Tout bâtiment est en soi particulier, dans la mesure où il s'inscrit dans l'espace urbain ; de même, dans la mesure où il remplit une fonction dictée par l'urbanisme, dans l'organisation de la cité, il est une partie de l'universel urbain. Néanmoins, sa singularité esthétique, ce qui en fait une œuvre d'art utilitaire, est triple : le bâtiment demeure fonctionnel, en état de durer ; il représente un moment historique et technique, et sa qualité esthétique le distingue des autres bâtiments. Ainsi se trouvent exclus les bâtiments mal construits, trop vétustes, uniformes, ceux qui ne sont bâtis que pour répondre à des exigences utilitaires et urbanistiques.

Peu d'immeubles méritent vraiment d'être conservés, mais la qualité et l'esthétique, même si elles ne répondent pas aux exigences de la singularité, comme cela se retrouve souvent dans les quartiers favorisés, sont durables, et peuvent finir par imposer leur singularité. Le quartier dessiné par Auguste Perret, au Havre, est désormais inscrit au patrimoine de l'Unesco, pour sa valeur et sa singularité historique, plus que pour son originalité esthétique. Cependant, le style de son auteur marque ici un moment important de l'Histoire de la ville et du monde, et l'adhésion de l'architecture urbaine aux nécessités de la population en termes de relogement et de modernité, suite à la destruction de la ville durant la seconde guerre mondiale. Les bâtiments publics, quant à eux, pourvus qu'ils dépassent la simple fonction utilitaire, méritent d'être conservés, à ceci près que la modernité esthétique signifie depuis près d'un siècle l'absence d'esthétique. Le fonctionnalisme qui précède la seconde guerre

mondiale mérite d'être conservé, lorsqu'il s'est montré ambitieux et novateur, comme celui des bâtiments de l'école Bauhaus à Dessau, de Walter Gropius.

Néanmoins, le fonctionnalisme ordinaire de l'urbanisme tel qu'il se pratique depuis 1945, à savoir la grande plupart des bâtiments d'utilité publique entrepris depuis lors, n'ont rien d'exceptionnel et sont rasés lorsqu'ils deviennent inutiles. Il est certain que la brutalité du fonctionnalisme ordinaire, qui s'enorgueillit de son « brutalisme » lorsqu'il laisse apparaître la laideur du béton nu, n'est pas tant issu des prétextes de modernité esthétique et de nécessité d'aménagement et d'équipement, que de la volonté abrupte de symboliser la domination d'un Etat qui préfère provoquer la crainte que le réjouissement²³² ou, en ce qui concerne les entreprises, l'empire de la technique.

²³² Deux ouvrages de style « mitterrancien », la Grande Bibliothèque et la gare de Lille-Europe, témoignent d'une apparente volonté de fonctionnalisme soviétique, prétendant offrir par la fonctionnalité rigoureuse, l'exemple d'une morale du partage exact de la richesse. Mais ce fonctionnalisme rigoureux trahit l'incapacité à parvenir à ses fins par son gigantisme dominateur et compensatoire. Le musée du Quai Branly, témoignage de la présidence de Jacques Chirac, s'est voulu au contraire plus universaliste avec la présence de murs de verdure, plus proche de la grandeur historique du pays, en se plaçant à côté, et donc en ajout, du symbole de la France qu'est la Tour Eiffel. Néanmoins, un musée des Arts Premiers est moins utile qu'une bibliothèque ou qu'une gare : la prétention est aussi plus précieuse et moins progressiste. La façade de verre donne à l'aspect extérieur une apparence de vitrine.

Moyens de transport

Les moyens de transport sont des œuvres utilitaires. Les bateaux, sous la forme de péniches et de cargos, sont parvenus à un fonctionnalisme drastique, l'attrait de la mer, son symbolisme, confère à l'industrie qui y a trait une patine poétique et artistique. Tout bateau est une promesse de voyage et d'aventure, de même que la navette spatiale, le train, l'avion, voiture, la motocyclette, ou même la mobylette. Néanmoins ces objets sont très encombrants et plus aisés à construire qu'à conserver, de sorte que peu d'entre eux demeurent au-delà de leur usage, pour devenir des œuvres dites de collection. Toutefois, rares sont ceux qui ne dénotent d'aucun style, l'absence de style, ou même la laideur manifeste, apparaissent comme un signe des temps. Le déplacement, le voyage est une forme de liberté, d'absolu inhérent aux sociétés industrielles. Il signifie l'enrichissement, humain ou matériel. Les gares parisiennes sont des temples néogothiques, avec leurs nefs et leurs rosaces, parce que placée à l'intérieur de la ville, la gare symbolise la réussite de la nation industrielle. Les ports et les aéroports, situés à l'extérieur des villes, ne jouissent que rarement d'une esthétique remarquable ; ceci s'explique aussi parce que leur taille les rend impossibles à considérer en totalité. Une des rares exceptions notables est le terminal de la TWA à Los Angeles, d'Eero Saarinen, qui constitue tant par la décoration que par l'aspect extérieur, une des plus grandes réussites de l'art industriel. Une autre des preuves de la popularité de cet art, est sa représentation courante sous la forme de maquette, au même titre que des œuvres d'architecture religieuse ou palatiale.

Dans le cas de ces œuvres utilitaires de transport, le modèle compte moins que la fonction et le style. Le moyen de transport, s'il demeure le modèle esthétique, n'entre pas dans la composition de l'espace, sert pour relier les espaces, mais il peut servir aussi d'espace en lui-même. Cependant, lorsqu'il est individuel, il réalise moins un confort qu'il ne signifie un statut social, et si certains modèles méritent à l'évidence d'être conservés comme les œuvres les plus significatives de leur époque, le fétichisme automobile tend à confondre art et esthétique.

Le Design militaire, dans le sens de conception et production d'engins mortels, n'a rien d'artistique. La liberté que procurent les armes est celle de l'émancipation politique, non de l'affranchissement des conditions matérielles. La colonne Vendôme, fabriquée au moins partiellement avec des canons pris à l'Autriche et à la Russie, représente à ce titre le symbole de la paix impériale dans la ville : la prospérité prend le pas sur la revendication. Cependant, les moyens de transport militaires constituent une exception, parce que ce sont des objets éminemment techniques, ergonomiques et fiables, et que leur statut de transport les rend, même si cela ne sert qu'à la parade, capables d'une autre fin que celle pour laquelle ils ont été conçus. Il s'en suit que l'on peut observer l'évolution esthétique des moyens de transport militaires, cependant que ce type de design de transport demeure lui aussi marginal et affaire de passionnés.

L'espace domestique

L'espace domestique est l'espace de la consommation par excellence, la support de l'identité spatiale dans la civilisation industrielle. Le XIX^e siècle a consacré la nation et la ville, en France comme dans les autres pays occidentaux. La Commune de Paris est le moment où la vie urbaine et la vie politique ne sont plus qu'un, mais quoique l'on y puisse voir la libération du peuple urbain opprimé, ce n'est en quelque sorte qu'une résurgence de la Cité-Etat. Le territoire n'aura pu se réduire à la ville que lorsque la mécanisation agricole et l'exode rural auront été achevés²³³. C'est à cela que correspond l'arrondissement du territoire. L'Etat, qui pense faire œuvre de composition, emploie le terme d'aménagement du territoire pour justifier son interventionnisme nécessaire, mais souvent brutal.

La société de consommation en tant qu'idéologie, et plus particulièrement d'idéologie américaine, a placé le foyer familial au centre de la vie moderne, et a érigé le confort domestique en absolu. Dès lors, au sein de cet absolu, la liberté s'exprime sous la forme de la composition spatiale du domicile. Précédemment, nous avons relevé les formes négatives qui caractérisent l'espace domestique : l'encombrement et l'arrondissement. Elles sont caractéristiques du passage à un moment ultérieur de la société de consommation : la société spectaculaire, où le bien-être est conçu comme excitation psychologique. La dématérialisation de la liberté comme affranchissement, l'accès à d'autres mondes où l'espace est absent ou virtuel, a engendré une déconsidération de l'espace matériel que constitue le foyer ; d'autant plus, comme cela a été noté, que le foyer en tant que lieu de réunion familiale, s'était limité à la fenêtre télévisuelle, puis s'était effondré avec la fin du modèle que représentait la famille nucléaire. Cette déconsidération a donc engendré d'une part l'arrondissement de l'espace domestique, qui n'est plus nécessairement un lieu de vie commun, et d'autre part l'encombrement, tentative de combler l'absence de sensibilité d'un espace sans

²³³ D'après l'Insee, il commence en France entre 1850 et 1860, et se termine en 1975.

surprise, où règne la décision individuelle, en l'abreuvant d'une continuelle et vaine nouveauté.

Néanmoins, si le moment crucial de l'espace domestique, en tant que lieu du progrès humain et social, est le XX^e siècle en Occident, de la fin de la première guerre mondiale à la chute du Communisme, moment contemporain de l'essor de l'informatique personnelle, cet espace demeure la référence de la liberté comme confort. Face à la dilapidation matérielle, à l'avènement de l'électronique, l'espace composé est affaire de moyens. Reconnaître le progrès social, l'absolu esthétique qui lui est inhérent dans la matière, revient à reconsidérer l'espace, à faire l'effort de lui reconnaître son caractère sacré. Le but ici est de mettre en exergue cette consécration et de reconnaître l'Art inhérent à la production sérielle, de manière à rétablir la véracité de l'environnement matériel d'une part, et de façon à éviter la dilapidation d'autre part, qui obère notre avenir à tous.

Définir l'existence d'œuvres de design, et particulièrement à l'intérieur de leur espace privilégié : le domicile, revient donc à reconsidérer la matérialité de la civilisation, et le caractère sacré qui lui est inhérent, lorsqu'elle réalise le progrès matériel.

L'espace domestique se partage entre deux catégories, qui ne sont pas des catégories d'objet, mais des catégories de fonction : équipement et décoration. L'usage, le design de chaque objet se définit selon ces deux catégories, technique et esthétique. Il importe, comme dans le cas des espaces nationaux et urbains, que l'objet puisse survivre à l'époque de sa fabrication et de son usage, tant du point de vue esthétique que technique. L'obsolescence qui frappe les objets techniques n'est compensée que par leur valeur esthétique. Un objet de design devient une œuvre, lorsqu'il consacre l'époque de sa fabrication et qu'il mérite malgré tout d'être utilisé, même si son usage est tout à fait limité. En somme, il en va des autres œuvres de design comme des voitures de collection : leur usage peut être restreint, mais leur qualité soutient la réparation, et l'esthétique justifie leur conservation.

Une œuvre de design se justifiant par sa valeur historique, tant technique, qu'économique et esthétique, il est nécessaire qu'elle dépasse son époque de fabrication. La mode peut entraîner l'usage dans des excentricités disgracieuses, ou à considérer comme distinction sociale des objets promis à l'obsolescence rapide. Le

bibop, premier téléphone mobile diffusé en France, était certes séduisant, et pourra se retrouver dans les musées de télécommunication, mais non seulement le téléphone mobile, à l'instar des vêtements, ne consacre aucun espace concret, mais le système de fonctionnement à bornes de transmission, coûteux et peu efficace, ne sera probablement pas remis en service. Il s'agit d'un objet qui consacre son époque, mais qui n'a pas de raison de devenir une œuvre pour autant. De la sorte, sont exclus les gadgets, et tous les objets à obsolescence rapide.

Les objets de pure décoration, qui n'ont aucune utilité, ne sont pas des œuvres de design. Un intérieur peut comporter des œuvres non utilitaires, telles que des sculptures, des tableaux, des livres, des supports cinématographiques et musicaux, ces œuvres ont pour principe de durer par-delà leur époque de fabrication. Cela fait trente ans que la musique sur disque laser existe, et de même que le support vinyle, il sera encore longtemps possible de la faire fonctionner. Les œuvres de design sont des objets d'équipement qui dépassent leur fonction. Leur qualité esthétique est leur potentiel décoratif, leur qualité technique leur durabilité, leur succès commercial, l'accréditation de leur importance historique. Rentrent dans cette catégories nombre d'objets tels que les tables, les chaises, les couverts, tout l'équipement technique de la cuisine, du salon, de la salle de bains, qui peuvent être sujets à une exposition comme les fours, les robinets, les miroirs, etc... Des râteliers et des vitrines peuvent permettre à certains objets qui devraient être rangés d'occuper une place dans la composition. Sont inclus les rangements, les fenêtres, tous les objets fabriqués industriellement ; l'artisanat, au contraire, parce qu'il distingue les classes sociales, plutôt qu'il ne les rassemble, n'y est pas inclus.

Les œuvres sont plus généralement des objets simples, qui traversent le temps et les réparations plus aisément, et dont l'esthétique est plus marquée par l'Histoire. Les chaises constituent, avec les lampes les œuvres de design intérieur les plus courantes. Le fauteuil *Club* de Marcel Breuer, la chaise *Tulip* d'Eero Saarinen, sont parmi les modèles les plus pertinents.

Le domaine le plus épineux de l'œuvre de design domestique est celui qui dépasse la domesticité sur deux plans : celui du travail et celui de l'espace. Ce domaine est celui de la bureautique.

Le bureau est un espace domestique de travail. Dans les entreprises, chacun possède son bureau, et accorde à ce lieu la même notion de territorialité qu'à son propre domicile. Il est courant de voir disposées des photographies ou des objets qui permettent au travailleur de personnaliser cet espace selon le même principe que son domicile. A ce titre, la création de *l'open space*, ou espace ouvert, tient pour l'arrondissement même de l'espace du bureau : chacun peut inspecter le travail d'autrui, la surveillance est aisée, l'intimité inexistante.

Le bureau suit rigoureusement le même principe que l'espace domestique, où il peut se trouver également. Il compte certaines œuvres de design comme les machines à écrire Olivetti ou Underwood, dont la mécanique permet encore un fonctionnement bien après l'obsolescence. Indéniablement, tant que la notion de confort est envisageable concernant le travail de bureau, la notion d'œuvres de design demeure pertinente, car le travail émancipe le chômeur comme il aliène l'ouvrier. Le travail ouvrier, quand il ne s'y mêle aucun savoir-faire qui pourrait l'assimiler à de l'artisanat, est quant à lui une aliénation qui donne à l'homme le même rôle que la machine. En ce sens la robotique constitue une libération, mais si elle exclut l'usage individuel, elle demeure sans dimension esthétique, et dépendante de sa rapide obsolescence. Aussi la robotique, de même que tout le domaine des machines-outils, parce que fonctionnel, n'a pas sa place dans l'art utilitaire, à moins de permettre la créativité artistique du sujet.

Le bureau contemporain ouvre la question de l'insertion des espaces virtuels dans le monde matériel, ce que l'on appelle le mobilier informatique. La télévision quoiqu'elle ne soit pas tenue pour de l'informatique au sens strict, en est cependant la première manifestation. La télévision représente moins que la radio un facteur de progrès et de libération, parce qu'elle est seulement réceptrice et non émettrice, parce qu'elle inhibe l'action en convoquant toute l'attention et l'imagination en donnant à voir ce qui peut être simplement conçu, et enfin, qu'elle est soumise à une obsolescence plus rapide, comme la démocratisation de la télécommande dans les années 1990, puis de l'écran plat dans les années 2000. L'ordinateur individuel représente une avancée nouvelle en incluant l'interactivité dans le processus informatique, mais dans la mesure où il demeure un objet de bureautique, et sachant

l'extrême obsolescence qui caractérise ce type de matériel, il ne se présente pas comme une œuvre de design.

Cependant, certains ordinateurs individuels comme les McIntosh d'Apple, à la fois constructeur de matériel électronique et concepteur de logiciels d'exploitation, est la seule entreprise d'électronique qui considère la machine dans l'espace domestique ou bureautique, et l'exploitation des programmes dans une logique de durabilité. Quoique l'emploi des McIntosh ferme ses usagers à nombre de logiciels ludiques, nommés aussi ludiciels, et les empêchant d'accéder à l'immense variété des mondes virtuels, il n'en reste que l'ordinateur McIntosh, quel que soit le modèle, tient à se présenter pour une œuvre d'art utilitaire vouée à témoigner d'un moment de l'esthétique et de la technique bureautique au même titre que les machines à écrire. Leur fiabilité leur permet en outre de fonctionner encore bien après leur conception. La vraie révolution qu'a représentée l'inclusion de l'ordinateur dans l'espace domestique et bureautique, a été la sortie de l'IMac en 1998. Il était monobloc, ce qui signifie qu'il ne comportait pas de tourelle, et de surcroît était arrondi et coloré, ce qui marque un éloignement de l'esthétique fonctionnaliste propre au classicisme industriel, et l'entrée de cette technologie dans le romantisme industriel, la volonté de faire de l'espace informatique un prolongement et non une rupture dans l'espace bureautique et domestique.

Œuvres utilitaires de l'espace graphique

Ce que l'on appelle dans sa généralité du terme de graphisme regroupe tout le Design des images. Il ne s'agit pas de représentation qui amènerait à concevoir un contenu, au même titre que l'art de la représentation et sa contrepartie industrielle négative, le divertissement. Le graphisme ne représente pas, il présente. Il donne à voir dans les catégories spatiales qui ont été définies des objets ou des programmes, c'est-à-dire, des contenus informatifs. Le graphisme est la présence des choses par leur apparence dans le domaine de l'espace : de l'abstrait, il conduit au concret ; tandis que la représentation, du concret, pousse l'individu à la réflexion et au sentiment. Une publicité peut présenter une œuvre de représentation, comme un disque, elle ne la représente pas pour autant. De même une œuvre d'art abstrait représente des formes géométriques fondamentales et des combinaisons de couleur inhérentes à l'esprit humain, mais elle ne présente pas un autre objet : tout son contenu se retrouve en lui-même ; la situation est identique pour tous les autres œuvres d'art représentatifs : un poster représentant une gravure de Piranèse, permet de posséder Piranèse chez soi, de la même façon qu'à l'intérieur d'un livre d'art, tandis que la publicité qui vend ce livre, n'a pas de valeur en soi.

L'art utilitaire existe sous la forme d'œuvres, d'une part, si ces œuvres libèrent, et d'autre part, si elles s'insèrent dans un espace autonome, dont la configuration permet une identité avec ceux qui y vivent. Le graphisme en tant que domaine de l'image utilitaire, existe sous deux formes : réel et virtuel. Le graphisme réel est une percée du monde des idées dans le monde réel ; le graphisme virtuel constitue un monde en soi, c'est-à-dire qu'il se présente comme une succession ininterrompue de sensations propre à imiter la perception humaine, laquelle se définit dans sa totalité, avec ses systèmes de signes et de symboles, comme un monde. L'ouïe asservie à la vue, accrédite l'illusion, et lui donne un sentiment de véracité, de synchronicité, car s'il on peut voir le passé ou l'avenir, on écoute le présent. Cette distinction entre réel et

virtuel est donc une distinction spatiale, mais c'est aussi une distinction d'usage. Dans un monde d'images, c'est l'image elle-même qui est consommée : elle est l'objet de sa propre présentation.

Seuls les musées, lieux de contemplation et de représentation, permettent de saisir une œuvre utilitaire, hors de toute fonction, parce que l'historicité explicite, permet d'en faire une œuvre de représentation de son époque ; et à ce titre, n'importe quel objet, dans la mesure où il est exclu de son rôle fonctionnel et précisé historiquement, parce qu'il est dans un musée en somme, peut prétendre être de l'art. Telle est la fonction du musée : tout ce qui y est montré y est de l'art, que cela se justifie ou pas.

Le graphisme productif

Le graphisme productif est lié à la conception initiale de l'objet utilitaire, par dessin ou production assistée par ordinateur (PAO). La conception initiale est un ensemble de phases où alternent manifestations matérielles de l'objet, appelées maquettes, ou prototypes, et manifestations idéelles, que l'on appelle esquisses ou, une fois terminés et voués à la production, dessins industriels. Le Design, dialectique historique de la production industrielle, commence avec le premier dessin industriel d'un canon, par Gaspard Monge. Si l'organisation scientifique du travail est alors déjà effective, la sérialité réelle de l'objet industrielle requiert l'existence d'un modèle universellement reproductible, et l'absence corrélatrice de tout savoir-faire particulier.

Cependant la conception d'un objet n'est ni production industrielle, laquelle implique une reproduction indéfinie et potentiellement universelle, ni graphisme, c'est-à-dire présentation de l'objet en vue de sa consommation immédiate ou différée. L'objet définitivement conçu, est prêt à être produit ou vendu à d'éventuels producteurs, mais il ne s'agit ni d'une vente effective, ni d'une production effective. L'objet est prêt à recueillir l'assentiment du producteur, il est encore un mélange entre la séduction et la concrétude spatiale inhérentes à l'objet. Le graphisme, comme la production sont encore indéterminés ; le projet peut être amélioré ou abandonné.

Cependant, la production tire son sérieux, sa fonctionnalité, sa technicité et sa sérialité de l'exactitude du projet originel ; de même, le graphisme en tant qu'apparence étudiée, conçue et travaillée de l'objet, tire son sérieux de l'apparence, de la séduction inhérente à l'objet, qui constitue sa capacité de diffusion. Dessiner l'objet revient à le faire exister ; le présenter prolonge cette capacité du modèle à être reproduite, à appeler la demande. En somme, chaque objet, bien que le consommateur se soucie du bienfait concret qu'il est sensé apporté, ne sera produit et reproduit, n'existera que s'il est correctement diffusé.

Présenter, c'est donc concevoir une seconde fois, se réinvestir de la puissance créatrice du concepteur.

Le graphisme de diffusion

Le graphisme de diffusion est la forme et le contenu de la présentation. Si l'objet en lui-même, possède, par ses caractéristiques techniques et esthétiques, une force de séduction suffisante pour que, placé en vitrine ou en rayon, il puisse se vendre, il est néanmoins certain que le graphisme renseigne le consommateur tant à propos de la nouveauté que de l'utilité de l'objet, nécessaires dans la mesure où l'objet ne peut plus pour des raisons d'hygiène ou d'usure, soutenir l'essai. Seuls les objets particulièrement onéreux comme les voitures, ou aussi importants que les chaussures, le peuvent. Plus concrètement, c'est le graphisme en tant qu'apparence, c'est-à-dire en tant que superficialité, qui commande le succès et la diffusion concrète d'un objet, qu'il soit utile ou alimentaire. La relation qui s'élabore entre l'effectivité et sa négation, l'apparence, revêt un caractère ludique qui renvoie à l'enfance, lorsque chacun était le scénariste de ses propres Histoires. L'objet est ce que le consommateur veut qu'il soit, et il appartient au graphisme particulier à l'objet de suggérer la multiplicité et l'effectivité de son usage. Le graphisme suscite le désir, présente l'objet comme une idée plus grande et plus profonde que le réel : comme l'expression populaire l'a consacré, il vend du rêve. Il y a des rêves de voiture comme des rêves de sacs à main, de boîtes en métal comme de perceuses. Il n'existe pas d'objet trop trivial pour ne pas présenter l'existence sous un mode particulier, ainsi, une publicité bien connue pour le papier toilette, renvoie au rêve parental de la douceur et de l'innocence retrouvée du bambin propre.

Il existe trois formes de graphisme particulier ou de graphisme de diffusion : le graphisme d'enseigne ; de couverture et d'emballage ; et de publicité. Le caractère artistique de ces différentes formes de design ne dépend pas uniquement de leur valeur historique, mais de leur faculté à transformer l'espace. Ceci est le facteur déterminant. N'importe quel collectionneur peut conserver une enseigne, des couvertures de journaux, ou des publicités, cela ne signifie pas pour autant qu'elles seront artistiques, et ce même si, après plusieurs siècles, tout objet trouve une place dans un musée.

Le graphisme de diffusion décide du succès des objets, car on ne peut concevoir un objet qui ne soit pas décrit ou ne se laisse pas décrire par lui-même pour être diffusé. Néanmoins, nécessaire dans son ensemble, il est contingent dans sa particularité. Chaque objet ne mérite pas plus qu'un autre d'être diffusé. La publicité avantage un produit à la place d'un autre, et si la publicité dans son ensemble est nécessaire à la diffusion du confort, le public peut se satisfaire en principe de « mangez des petits pois », l'avantage d'une marque sur une autre ne privilégie pas le bien public, même si l'exposition d'une identité du producteur prétend faciliter la confiance du consommateur, et dans le pire des cas, le recours juridique, en cas de danger ou de dysfonctionnement. Cependant, derrière chaque produit il y a indéniablement un producteur responsable face à la loi, même si les marques ne garantissent la qualité qu'en théorie.

Un des aspects fondamentaux du potentiel artistique du graphisme de diffusion, est la présence d'art représentatif au sein de cette catégorie utilitaire. Nombre d'enseignes, d'emballages, ou de publicités, donnent à voir des images, dessinées ou photographiques, ou des musiques. Cet art de la représentation s'intègre néanmoins au principe utilitaire de la diffusion, et ne peut être compris qu'en ce sens. Une publicité pour l'absinthe, même dessinée par Alphonse Mucha, demeure une publicité. Cependant c'est le potentiel artistique inhérent à cette représentation qui, en s'insérant dans un espace, lui donne une valeur artistique. La récente diffusion d'affiches Art Nouveau, représentant le Chat noir, cabaret de la fin du XIX^e siècle situé à Montmartre, illustre bien cette formulation artistique de la publicité, mais elle n'est pertinente que lorsqu'elle s'affiche sur les murs d'un appartement, ou sur des tasses, parce qu'elle identifie et consacre un espace donné.

Les trois sortes de graphisme de diffusion : enseigne, couverture et publicité, prennent place dans un espace donné, qu'elles embellissent et agrémentent. Tandis que l'enseigne agrémentent l'espace urbain, l'emballage évoque l'objet idéal à l'assouvissement du désir et les étiquettes sur les bouteilles les illustrent. Enfin la publicité, sous la forme de l'affiche, permet de la même façon de donner une tonalité artistique à l'espace domestique. Cependant ces formes esthétiques n'ont comme seule pertinence d'imiter l'espace pré-consommatoire, ou le confort est plus une marque de progrès que de distinction sociale, en ceci que le progrès matériel représente un désir

plutôt qu'une nécessité, il améliore la vie quotidienne et ne la commande pas. Ceci s'explique plus simplement avec l'apparition d'un espace graphique virtuel.

Quoique la radio ait permis à la population de s'informer, de se cultiver et de se distraire, la télévision est apparue comme un progrès et s'est développée comme tel. Ce progrès technique n'est pourtant pas un progrès social univoque : la télévision rompt le lien social, place au centre du foyer un monde d'images semblable pour tous les spectateurs. La présence d'émissions à vocation intellectuelle ou artistique n'a jamais été que le prétexte pour abrutir la majorité de la population devant des programmes de divertissement, comme la plupart des jeux télévisés. La télévision occupe le temps libre de la population et n'a donc pas besoin de défendre explicitement des valeurs pour les instiller, sa prétention à l'objectivité et sa continuelle répétition suffisent à endoctriner le spectateur, en se présentant comme le monde véritable, somme de ce qu'il y a à connaître et à voir, par opposition au monde réel, conçu comme nécessairement partial, puisqu'en un seul lieu, tandis que la télévision couvre tout événement notable dans la région, le pays et le monde.

Mais ce en quoi la télévision se conçoit comme le plus considérable mécanisme de contrôle qui ait été inventé, est comme nous l'avons souligné, sa prédisposition à se constituer en monde, en espace autonome. Cet espace informatif au sens propre, c'est-à-dire qui modèle directement la pensée de celui qui y réside, le spectateur, tend à le conditionner d'abord en se substituant au monde réel, grâce aux informations et à la diffusion continue en temps réel ; puis en lui instillant des désirs superflus, il modèle son identité par adhésion à l'actualité esthétique, la mode, dont la technique est l'argument récurrent, la garantie douteuse d'un progrès qui n'est en général qu'une modification ergonomique. La publicité s'attaque au mode de vie du spectateur, prétend s'adresser à lui, et d'autre part lui montre ce qu'il doit être pour continuer à faire partie du monde. Elle lui tend un surcroît de confort et lui inculque de nouveaux besoins ; car ce qui est montré ne relève pas du simple désir, mais de la nécessité, pour faire partie du monde réel commandé par l'espace télévisuel, d'adhérer à ce qui a été montré récemment comme moderne. Le débit incessant de cette modernité et le tri que le spectateur doit y faire pour ne pas se ruiner, le poussent à la placidité et à l'acceptation de ce mouvement incessant, dont la réaction ne relève que du stimulus

animal et non de la pensée. L'humour et l'originalité qui s'y retrouvent, deviennent des leitmotifs dans le monde réel, et dont seule la vacuité est un élément comique.

Deux effets ressortent de l'autorité spectaculaire, du pouvoir de l'espace virtuel de la télévision où réside la conscience, sur l'espace réel où réside le corps. La suprématie de l'autorité télévisuelle sur les autorités radiophoniques, de l'écrit, et même sur internet, se reconnaît parce que le pouvoir développé par l'enchaînement des images est tel, qu'il ne peut se passer d'une accréditation étatique. Tout ce qui s'adresse au grand public passe par la télévision et y est reconnu, même si cela n'a aucune véracité, ou si la télévision promeut ceux qui n'ont aucune raison d'y faire autorité. Tout discours y est donc donné comme réfléchi par avance, et difficile, voire impossible à remettre en question, ce qui explique la radicalité de la critique, qui finit bien souvent par se stigmatiser elle-même par la perte de repères réels, comme l'illustre le renouveau des « théories du complot ».

D'autre part, le second effet est l'inanité du réel, qui engendre la dilapidation matérielle. L'espace matériel n'a plus alors qu'une importance secondaire : soit nous avons affaire au domicile encombré ou vide, soit à l'espace urbain calqué sur l'espace télévisuel : les affiches publicitaires deviennent pléthore ; on estime actuellement que chaque personne est soumise à environ 3000 publicités par jour²³⁴. A Paris, les plans des rues ont été pour la plupart remplacés par des affiches publicitaires. Il ne s'agit plus de savoir où l'on se trouve, mais de quoi on pourrait avoir besoin.

De la sorte, tout graphisme de diffusion constitue depuis l'avènement de la télévision à la fois un encombrement intellectuel et un arraisonnement de l'espace réel. L'identité et le sentiment qui peuvent lier l'individu, y sont rompus par l'omniprésence publicitaire, dont le prétexte est l'investissement dans ces mêmes espaces publics ; c'est le même argument qui permet aux journaux et à l'internet d'exister dans leur diversité actuelle. Mais la finalité de la publicité n'implique pas seulement qu'elle soit une propagande consommatoire et antipolitique, puisque la politique est la responsabilité et la décision quant à l'espace réel, elle tend à ériger l'avidité et la modernité en lien social, et à briser tout support de réflexion en monopolisant l'attention. La charité même apparaît alors comme avidité de la bonne conscience. La seule expression

²³⁴ www.media-awareness.ca

artistique qui puisse émerger du graphisme de diffusion, qui s'est imposé comme une aliénation de la société entière et un dénigrement de la pensée singulière, est celle qui réfère au graphisme pré-télévisuel, à l'époque où l'enseigne précieuse, l'affiche ornée embellissaient les rues, où le graphisme soigné des étiquettes et des bocaux donnait du plaisir à faire la cuisine. Ce qui cherche à faire vendre doit depuis lors son esthétique spécieuse à la hauteur et à la violence du monde télévisuel qui confond à dessein vérité et actualité, au détriment de la sensation. La publicité, fondement économique de la diffusion télévisuelle, est le principe même de son aliénation, parce que la finalité de la télévision n'est jamais que de faire consommer.

Graphisme de représentation.

Le graphisme, sous sa forme particulière, sert la diffusion propre à la réussite de chaque objet, que ce soit sous la forme de l'étiquette, de l'emballage, de certaines décorations, ou de publicité. Quoique l'objet industriel change, même dans des proportions infimes, le confort de vie des individus, et lui impose au plus de changer ses habitudes, comme le robot mixeur ou le téléphone portable, il demeure un objet d'utilité : il accroît le confort ou produit de l'encombrement, compose l'espace ou l'arraisonne. Sa fonction n'est pas de faire adopter des convictions ni d'opérer une représentation qui entraîne des sentiments et des pensées d'ordre métaphysique. Cette caractéristique de l'objet industriel trouve son exception dans le graphisme. En soi, le graphisme demeure un objet : il nécessite des supports, même virtuels. Il se donne à voir sur des objets, et donne à voir des objets. N'importe quel forme de message écrit, de signe, de symbole, constitue un objet industriel reproductible. Le graphisme étant ce qu'il y a de plus aisé à reproduire, il rentre évidemment dans la catégorie du Design, tant du point de vue de la production universelle que de l'usage singulier. La question est ici de déterminer l'existence d'un graphisme de représentation, c'est-à-dire la diffusion des œuvres de représentation par le graphisme, la présentation et la consécration en tant qu'utilité que cela implique.

Le graphisme de représentation est celui qui est inhérent à une œuvre d'art de la représentation. Il existe sous la forme des couvertures de livres, de bandes-dessinées, de livrets et de pochette d'albums et d'affiches de cinéma. Il est nécessaire de ne pas confondre le graphisme de représentation du dessin lui-même, celui de l'auteur de bande-dessinée, du dessin animé, ou même des *story boards*. Le graphisme de représentation est une présentation de l'œuvre avant tout.

Ainsi, la pochette d'un album de musique permet d'illustrer l'ambiance de l'œuvre, et de situer l'artiste dans son domaine. L'œuvre d'art de représentation est dépendante de son existence matérielle reproductible, de son support. La disparition de la nécessité d'un support musical inhérent à l'œuvre elle-même, a eu pour résultat

de confiner l'appréciation de l'intégrité historique d'une œuvre musicale à une minorité d'amateurs qui en étaient déjà conscients auparavant. Le *mix*, liste de morceaux mélangés, définie selon des critères subjectifs, d'exception est devenue la règle. Cependant, même si ces mélanges ont de grands avantages, tant pour resituer une époque que pour installer une ambiance, ou même pour faciliter l'écoute de styles inhabituels, ils ne permettent pas de saisir la singularité de l'artiste dans son époque, ni d'appréhender l'œuvre que constitue l'album dans toute sa profondeur. L'album musical est en lui-même, dans le cadre de la chanson tout particulièrement, un tout artistique dont la pochette et le livret sont les symboles tangibles. En ce sens, ils sont une partie intégrante de l'œuvre.

La question se pose avec moins d'acuité pour les autres œuvres de représentation. L'affiche de théâtre, comme la couverture de livre industrielle²³⁵, s'impose graphiquement comme une forme que l'œuvre ou la collection d'œuvres a fait naître. Il ne s'agit pas d'une œuvre d'art en soi, mais dans la mesure où elle est liée à une œuvre de représentation, elle en est une manifestation qui peut être conservée, et qui demeure significative historiquement. Au contraire, les affiches de cinéma et les couvertures d'album de bande-dessinée, sont inhérentes à l'œuvre d'art, et ne donnent pas lieu à des réinterprétations, parce qu'elles sont telles une fois pour toutes. Cependant il s'agit dans ce cas-là, comme pour celui des couvertures de livres, d'une manifestation spatiale. La pochette de l'album de chansons est plus encore qu'une manifestation spatiale de l'œuvre, c'est une contrepartie matérielle qui existe dans l'économie de l'œuvre.

Pour résumer, il y a dans le graphisme de représentation la manifestation spatiale exhérente, la couverture ou l'affiche qui font reconsidérer l'œuvre, qui n'est pas artistique par elle-même, puisqu'il s'agit d'une forme contingente de la diffusion ; la manifestation spatiale inhérente, double graphique de l'œuvre, qui en tant que singularité historique, existe au même titre que l'œuvre, comme l'affiche de cinéma ; et il y a enfin le graphisme de contenu propre surtout aux albums musicaux, qui donne sa

²³⁵ A priori ne devraient être concernées que les couvertures de livres d'art et de littérature, parce qu'elles illustrent et diffusent une œuvre ou une collection d'œuvre. Cependant le même art graphique se manifeste pour la diffusion des œuvres artistiques et intellectuelles, de sorte que la couverture de livres industrielle est une catégorie en soi.

réalité matérielle à l'œuvre de représentation intangible et reproductible, et sans laquelle l'œuvre ne peut prétendre à l'intégrité.

Les couvertures de livre industrielles, les affiches de cinéma et de théâtre, les pochettes d'album, prennent cependant toutes un caractère artistique si elles composent l'espace domestique, et sont relevées de leur fonction diffusionnelle. Cependant leur valeur au sein de l'espace esthétique relève des trois catégories qui ont été définies, et finalement, à l'évidence, de leur propre symbolique. Il est possible d'objecter que le graphisme de représentation, parce qu'il relève souvent de la photographie, du dessin, de la simple reproduction ou du détournement d'œuvres existantes, ne fait pas partie des objets utilitaires ; cependant, dans la mesure où ils présentent ou ont présenté un contenu duquel ils se différencient, ils sont une forme de graphisme à part entière, et ce, même s'ils font abstraction de tout titre²³⁶.

²³⁶ Comme le quatrième album de Led Zeppelin, le second de Sigur Rós, Atom Heart Mother ou Animals de Pink Floyd.

Graphisme de propagande.

Dans le principe de diffusion et d'occupation des espaces, le graphisme publicitaire et le graphisme politique sont semblables. Cependant les deux ne défendent pas la même forme de liberté. La liberté d'émancipation est nécessaire à la poursuite de la liberté d'affranchissement des conditions d'existence matérielles comme concept moral ; elle en est la cause. Dès lors, les fins du graphisme politique apparaissent comme plus élevées, ses conséquences sont plus importantes, et son rôle directement historique. Le graphisme politique est souvent appelé propagande, parce qu'il est l'outil de légitimation du politique, et que sa capacité à frapper l'opinion ne peut s'embarrasser de la moindre concession ; en somme, c'est le caractère authentiquement assertif du graphisme politique qui lui vaut ce nom, parce que les idées qui y sont évoquées s'y distinguent par leur degré de violence ou de subtilité, par leur qualité rhétorique.

Les affiches de graphisme politique ou de propagande sont de potentielles œuvres d'art utilitaires, parce que même si elles servent des idées prétendument émancipatrices, elles ont un effet historique réel. Elles sont l'Histoire et font l'Histoire. Elles défendent, au travers de certaines valeurs émancipatrices, une perception particulière du progrès social, même si leurs valeurs sont les plus erronées. A ce titre, ce sont les affiches de propagande les plus ambitieuses, les plus violentes, qui sont également les plus artistiques. Ceci peut paraître contradictoire dans la mesure où l'art utilitaire ne peut prétendre être de l'art que s'il libère l'individu de l'inconfort de sa condition, néanmoins le graphisme politique est au contraire de la publicité, le champ de bataille des idées. Deux marques concurrentes doivent dans leurs publicités conserver une éthique pour ne pas desservir le secteur qui leur est commun. Le graphisme politique, même si le cadre démocratique lui empêche toute diffamation, a connu son sommet de pertinence dans les périodes de guerre et de levée massives de troupe. En somme, si le graphisme politique est synonyme de propagande, c'est parce que son domaine est celui de l'obligation morale du citoyen à défendre les idées sur

lesquelles reposent son avenir ; ne pas lire les affiches politiques peut avoir de très graves conséquences, ne pas lire les publicités soulage. Quant au graphisme œuvrant pour la promotion des services publics, son importance historique et esthétique est, de même que la signalétique urbaine et routière, négligeable, s'il ne relève pas du graphisme de représentation ou de la représentation elle-même.

Il est donc rare, malgré l'importance des idées diffusées, l'historicité dont il relève, et l'ambition artistique qu'il développe, de voir le graphisme politique entrer dans la composition spatiale domestique. Néanmoins, le récent engouement pour l'affiche chinoise maoïste, si bien qu'une exposition à la maison de la Chine a lancé le terme de « Maomania », ainsi que le succès des objets standardisés et des affiches de la République démocratique allemande, que l'on a appelé « Ostmania », montrent une renaissance du goût pour un style fort, chargé d'idéologie²³⁷. Il est certain qu'il y a dans ce regain d'estime pour l'unité de style une résurrection du design qui s'affiche, à tort ou à raison pour ce qu'il prétend être : une manifestation du progrès matériel et social. Cela revient donc à reconnaître une certaine nostalgie, ou « Ostalgie », envers une époque où le progrès social n'était pas conditionné par la consommation générale, mais le contraire. En outre, afficher l'idéologie communiste, qui s'est avérée violente et erronée, sous forme de gouvernement, consiste à parodier l'univocité et les contradictions de la consommation contemporaine, qui apparaît à son tour comme une idéologie, elle aussi violente et erronée, et avec elle, l'inanité et l'ingérence économique de la politique démocratique, aussi arrogante et incapable qu'elle l'était sous la dictature, à améliorer la condition des individus matérielle. Enfin demeure l'idée propre à l'idéologie socialiste marxiste, que la possession des biens est moins louable que leur juste répartition, et que l'illusion d'un partage correct des bénéfices de la puissance industrielle, est somme toute préférable à l'avidité mise au rang de valeur fondamentale ; en somme, que l'idéologie, aussi dangereuse et meurtrière qu'elle soit, est plus à même de produire les changements sociaux nécessaires, que la publicité qui divise et avilit les populations. L'idéologie est la production industrielle de la croyance et de la conviction, de la superstructure comme conditionnement productif et consomptif : c'est avant tout un Design politique.

²³⁷ Ernst Helder, Ralf Ulrich, *DDR Design, Design de la RDA*, Taschen, Cologne, 2004.

Graphisme virtuel et démiurgie graphique.

Le graphisme appliqué l'espace virtuel, est au commencement un graphisme de diffusion, dont la finalité est de présenter des images ponctionnées à l'actualité mondaine. Cependant ce graphisme en inclut un autre qui, à partir de la présentation d'images réelles, tend à imiter l'espace réel puis le réel lui-même, afin d'accroître la sensation d'interactivité, c'est le graphisme démiurgique. Les jeux vidéo, Internet, correspondent à cet usage.

Si l'urbanisation des sociétés industrielles relevait de la production d'un monde humain, en lieu et place de la nature, cette conquête demeurerait imparfaite, la présence nécessaire de végétation au sein de cet espace le prouve. Les mondes virtuels sont d'un autre ordre. Ce sont des mondes qui n'existent que par comparaison au monde réel, comme lieu de résidence de la conscience, mais ils sont autonomes. Bien que la nature humaine y soit partout présente, le reste de la nature, qui servait de médiation entre les hommes, a été remplacée par la machine et la technologie de l'information. La virtualité est une illusion qui ne prétend pas remplacer la réalité mais produire du vrai, pour ce qui est de la pure information, et du vraisemblable pour ce qui est du loisir.

Il existe un graphisme de diffusion propre à la télévision et à l'Internet, mais parce que ces deux espaces sont produits hors de la nature, ils sont directement produits de façon raisonnée. Ce sont des espaces arraisonnés par avance, et il n'y entre pas, dans la forme esthétique de conformation particulière, pouvant donner lieu à une composition artistique. Les espaces télévisuels et informatiques sont conçus par avance, et rapidement obsolètes. Le contenu peut être libre, mais la forme ne l'est pas. La télévision n'est pas interactive, et s'impose à celui qui la regarde, tant par le contenu que par le graphisme qui y est employé. La capacité de changer de programme, ne change pas le principe selon lequel le spectateur reconnaît l'autorité du monde qui se déploie devant lui.

Il n'y a pas en outre de subjectivité esthétique concernant le matériel informatique, hormis la personnalisation, c'est-à-dire la capacité de changer les détails. Les traitements de texte sur lesquels nous écrivons, sont utilisés partout dans le

monde, et en tant que tels identiques ; une fois obsolètes, ils doivent être changés. Il n'y a là aucune référence esthétique. Il est possible d'étendre ce cas à celui des blogs, des sites de discussion, de réseaux sociaux ou de courriel. Il est possible de rajouter quelques options de décoration, mais l'espace, caractérisé par son emploi, ne change pas. Bien que l'utilisateur d'internet puisse se rendre sur les sites qui lui plaisent, il ne s'agit pas d'appropriation mais de visite, et celle-ci ne demeure possible que par l'encombrement publicitaire.

Bien que chacun ait la capacité d'avoir un site à soi, celui-ci répond explicitement à la fonction mercantile ou discursive qui lui est prêtée, mais ce n'est pas ce qui l'invalide esthétiquement, et ne lui permet pas de se hisser au rang d'œuvre utilitaire. En effet, quelle différence entre l'enseigne gravée d'un magasin, et d'autre part la page d'accueil resplendissante d'un site vendant les mêmes articles ? La différence réside dans la tangibilité. Pour être artistique, pour avoir une implication dans le monde réel, pour réaliser la sacralité du progrès matériel, le programme doit recevoir un support en propre. On peut admettre que la reproductibilité d'une œuvre admette la compression de son support, mais la disparition de ce dernier implique que la matérialité de l'œuvre se résume à une suite de nombres et à du courant électrique. Or cela signifie que la spatialité réelle de l'œuvre est nulle, que sa destruction n'exige qu'une pression de bouton. Tout ce qui existe sans aucun support matériel, sans spatialité, n'existe que artificiellement, et ne peut donc prétendre à la pérennité et à l'historicité de l'œuvre d'art, comme on ne peut concevoir d'œuvre musicale pérenne sans partition et sans enregistrement. L'avatar, l'identité factice virtuelle, n'a aucune prétention artistique par exemple, et coupe court à tout usage civique du virtuel, car il n'est qu'un masque décoré, et un masque décoré ne fait pas un citoyen.

Cependant, il existe des programmes qui constituent des mondes en eux-mêmes, qui nécessitent un support, qui impliquent un choix du point de vue de l'achat de la part de leurs usagers, qui incarnent le type même du graphisme démiurgique, à partir duquel toute interactivité se conçoit, ce sont les jeux vidéo. Les jeux vidéo ne peuvent pas spécifiquement des œuvres artistiques utilitaires dans la mesure où ils ne réalisent pas un progrès social ni n'aménagent l'espace. Ils se présentent en principe comme des activités de pur divertissement. Néanmoins, le jeu vidéo est en pointe concernant l'innovation graphique et la familiarisation du grand public avec

celle-ci. La diversité et la richesse des environnements virtuels commencent avec ces jeux, et des éléments de ces jeux peuvent être conçus comme symboliques d'une époque, comme les *Space Invaders*, par exemple, œuvre d'art logographique.

Pour que le jeu devienne véritablement un art, il doit travailler à l'imitation de la réalité, à se rendre vraisemblable au même titre qu'un tableau, à accomplir sa finalité démiurgique ; il faut toutefois qu'il se présente comme doté d'une logique, qu'il soit narratif. Il est alors une synthèse de l'art utilitaire et de l'art de la représentation. La commercialisation du premier jeu de rôle, *Donjons & Dragons*, par Gary Gygax et Dave Arneson en 1974, représente le passage du jeu au rang d'art. Il ne s'agit plus seulement d'éveiller la pensée, ou de se distraire ; le jeu, en prétendant reconstruire un monde, en affichant ses prétentions démiurgiques, requiert de la part de ses joueurs des talents d'acteurs et de dramaturge. Il s'agit en ce sens d'un art utilitaire, parce qu'il y a là une production d'espace libre, indépendante de toute nécessité. L'individu peut, le temps d'une partie, libérer son esprit, prendre corps dans un autre personnage et vivre une autre vie digne de représentation. Le joueur devient le narrateur ou le personnage de sa propre épopée ou de son propre roman. Au départ, le grand public s'est effrayé de l'aliénation potentielle que pouvait provoquer ces jeux capables d'abstraire leurs joueurs du monde réel, mais il a dû d'une part se résoudre à accepter l'idée de jeux proposant à tous une vie artistique ; et d'autre part, l'adaptation de ces jeux sur écran a permis leur contrôle et leur fabrication à grande échelle, de sorte que la libération que pouvait provoquer quelques livres et quelques dés, a laissé place à la possibilité d'enfermer des millions de joueurs derrière leur écran, à les faire payer pour qu'ils se connectent, et à leur faire oublier les nécessités de la vie réelle au point qu'ils en viennent pour certains, à mourir d'épuisement.

A part ces quelques cas, qui démontrent le pouvoir meurtrier de l'aliénation informatique, le jeu de rôle, et par là-même, le jeu de rôle informatique, représente la capacité pour tout individu de vivre cette vie artistique. Le même principe, un jeu de rôle sans représentation possible, qui permet à l'individu de vivre la vie qu'il ne peut pas vivre, *Second Life*, constitue une pure aliénation, que l'on peut comprendre comme dépersonnalisation. Il ne s'agit pas là d'épopée ou de roman, mais de vivre la même vie que celle que l'on voudrait vivre, et de rencontrer d'autres gens tels qu'ils s'imaginent vouloir être. En fait, ce genre de jeu de rôle sans dimension fantastique ni même

narrative, se donne comme seconde banalité, lieu de l'apparence simulée et de la frustration cristallisée en image.

Cependant le caractère narratif du jeu de rôle peut être plus implicite et donner lieu à des œuvres plus restreintes, mais tout aussi passionnantes : la narration laisse alors place à l'imitation du réel croissamment fidèle. Les jeux d'action, à partir des années 2000, incluent des cinématiques, c'est-à-dire des pans entiers de narration imagée, qui relèvent du film d'animation. Il ne s'agit donc plus du tir au pigeon adapté à l'écran, du jeu d'arcade pré-rôlistique, simplement divertissant, centré sur l'aisance de jeu et la dextérité de commande, se retrouve dans le genre nommé par suite « arcade », par opposition à « simulation ». Certains jeux d'action sont riches en reproductions de batailles ou de décors historiques, et ouvrent le joueur à la compréhension de l'Histoire, comme le *Call of Duty*, par exemple. La narration dans les jeux en général, le simulacre d'une vie romantique ou épique, se réalise par le soin apporté à la production d'environnements autonomes, par la démiurgie graphique utilitaire par la création d'espaces utilitaires.

Les jeux de simulation, quant à eux, ont l'ambition d'imiter la réalité, non pas sous l'angle utilitaire, mais comme principe même de narration. Le principe de démiurgie utilitaire devient alors non pas environnement, mais narration elle-même, commençant par la simulation de vol informatique, réalisée dès les années 1970, et dont les origines remontent aux années 1910 (entreprises Léon Vavasseur) ; la première version grand public fut le logiciel Flight Simulator (Microsoft, 1977-1982). Cependant la simulation explore tous les aspects de l'art utilitaire et dépasse largement le seul domaine du transport, qui trouve sa jouissance dans le déplacement spatial.

C'est le cas de jeux de simulation spatiale tels que *Sim City*, édité en 1989, qui permet de bâtir une ville. *Les Sims* (2000), prolongement du même concept, est un jeu qui permet de produire sa propre narration familiale, au sein d'un décor domestique conçu tel que le joueur l'entend, et qui a donné lieu à la conception et à la vente par des particuliers, de modèles d'objets utilitaires virtuels. Enfin, le jeu dont la narration demeure la plus ambitieuse, la plus grandiose, et la plus pédagogique, est *Civilization*, de Sid Meier (1991-), qui permet au joueur de reproduire l'Histoire entière, et dont les multiples extensions ont eu pour fin de cerner au mieux, dans le cadre ludique, les

dynamiques géopolitiques, mais aussi les principes historiques tels que l'évolution des espèces de dinosaures²³⁸.

²³⁸ avec l'extension Fantastic Worlds.

IV. L'immanence spatiale

De la morale utilitariste qui se réalise dans la promotion de la liberté comme affranchissement des conditions matérielles d'existence, confort et progrès social a été déduite l'existence d'un art utilitaire industriel. Celui-ci, reprenant les principes d'aménagement et d'utilité commune de la romanité antique, les ont étendus à la population mondiale et ont fabriqué de nouveaux espaces, en vue de les composer artistiquement et de favoriser l'épanouissement d'une identité spatiale qui permette aux citoyens de pratiquer leur art de vivre. La notion d'œuvres de design, morceaux de progrès matériel réalisant le progrès et la définition de soi sous certaines formes esthétiques singulières, prouve, par la reconnaissance de la capacité des objets industriels à produire de l'identité et à libérer, la validité morale de cette esthétique.

Or la validité morale de l'esthétique industrielle n'est que nominative, lorsque l'on regarde attentivement les conditions dans lesquelles elle se réalise. La jouissance consumériste, éclairée par Jean Baudrillard, est avant tout factice, parce qu'elle consiste en un éloignement du bonheur originellement visé. Dans la société d'abondance, la jouissance des objets et de l'espace qu'ils ordonnent est d'autant mieux niée qu'elle est consommée comme signe, c'est-à-dire réduite à un facteur de détermination sociale. La morale utilitariste et le bien-être qu'elle nous propose sont des illusions auxquelles l'idéologie consumériste nous conforme, mais qui, ne pouvant jamais nous rassasier, nous entraînent dans une addiction à l'échelle de la civilisation.

Dans ce cadre, la spiritualité et la validité morale qu'opposent l'art de la représentation et de l'utilité, l'art civique de la composition spatiale, ne changent rien à la donne de l'idéologie consumériste, et entérinent même son pouvoir de fascination. Dans la conclusion de la Société de Consommation, Jean Baudrillard souligne que la contestation et la dénonciation du consumérisme, position chère aux intellectuels, ne fait qu'alimenter à terme les différenciations nécessaires à la détermination de l'individu, ce qui constitue le principe de la société de consommation : refuser de

consommer quelque chose, c'est aussi accepter de consommer autre chose, car refuser toute consommation revient à une complète marginalisation sociale. La dialectique de la récupération est une totalité sans issue, où il n'est pas de liberté qui une fois reconnue, ne se dévoie en déterminisme.

Nous avons en premier lieu conçu l'art comme manifestation du sacré. Ceci est aisément reconnaissable dans la transcendance qu'offre l'art de représentation. Néanmoins, l'art de réalisation du progrès matériel et social, n'offre pas une transcendance, il ne permet pas d'échappatoire au monde réel, il ne renvoie pas à une autre interprétation du monde ; au contraire, il s'impose comme modelage, composition artistique d'un espace donné, en vue d'en faire surgir l'épanouissement collectif et individuel. Si l'on a pu donner à la fabrication de mondes virtuels, en tant qu'espace de mobilité sans réalité tangible, le terme de démiurgie, au sens de pouvoir de création d'un monde, de même, la capacité à transformer l'espace et à le rendre capable de cet épanouissement, au sein d'une réalité matérielle de plus en plus rationalisée par le travail et encombrée par la surconsommation, relève d'une expérience concrète, étymologique de la démiurgie, au sens de travail pour le peuple.

En ce sens, la concept de l'art utilitaire recouvre une effectivité matérielle et concrète qui au sens de la perception individuelle, relève de l'immanence. C'est là un terme dont use Jean Baudrillard avec acidité pour transcrire l'illusion d'un espace libérateur et possédé malgré lui par le souci de retranscrire une « ambiance », bien-être factice et commandé par la mode, où la réduction de l'espace domestique est compensée par sa prétention à la fonctionnalité et à l'actualité, et dont les objets, comme éléments, sont destinés à une obsolescence calculée²³⁹. Cependant, il est plutôt nécessaire de saisir ici l'usage propre à la société de consommation de l'art utilitaire, comme contenu spirituel. Le dévoiement des techniques artistiques et des œuvres de représentation à des fins commerciales, n'a pas réellement altéré leur contenu ; la peinture de Raphaël ou du Caravage reste la même ; de même chaque génération trouve de quoi produire ses propres œuvres transcendantes, malgré l'usage mercantile que peut en faire la société consumériste. Ainsi ce n'est pas parce que l'idéologie

²³⁹ « Les valeurs d'« objectif » et de transcendance (valeurs finales et idéologiques) laissent place aux valeurs d'ambiance (relationnelles, immanentes, sans objectif) s'épuisant dans le moment de la relation (« consommées »). » Jean Baudrillard, *la Société de Consommation*, Gallimard, 1970, p. 274. Pour une plus ample critique du terme d'ambiance, cf. *Le système des objets*, op.cit.

consommériste dévoie les œuvres en les présentant comme marchandises et en les produisant comme différenciation marginale, qu'elles altèrent leur contenu spirituel et l'expérience subjective qui s'en suit, les arts « de vivre », comme la gastronomie, la cosmétique, le vêtement etc.

Dès lors, l'art utilitaire comme immanence de la composition spatiale, depuis son origine antique, grecque et surtout latine, est en tant qu'immanence de la composition spatiale, un art et un contenu spirituel. La présence de cette consécration spatiale a été niée en occident par la morale chrétienne et combattue par le caractère néo-chrétien de l'idéologie consumériste pour laquelle les objets et leur disposition sont négligeables au regard de leur signification. En extrême orient, la sacralité de l'espace et des objets d'usage courant n'a pas été pareillement sujette à caution, même si cette sacralité n'implique pas les mêmes principes de progrès matériel et d'épanouissement subjectif qu'en occident, mais plutôt la révérence aux mouvements et aux flux du au cosmos tangible, comme le démontre l'engouement pour le Feng Shui, règles de composition spatiale, elles-mêmes redevables d'une conception symbolique et traditionnelle de l'espace²⁴⁰.

Donc, eu égard à leur contenu spirituel propre et au dévoiement dont ils peuvent faire l'objet, l'immanence de l'art utilitaire, comme la transcendance de l'art de la représentation, ne sont comparables que du seul point de vue de l'effectivité sociale à la transcendance et à l'immanence des époques antérieures. A l'évidence, l'art utilitaire, comme l'art populaire de l'ère industrielle ne prétendent pas ouvrir les portes de la compréhension humaine au même titre que l'effort mystique, mais ils instillent dans la population les rares valeurs d'humanité et de singularité auxquelles celle-ci puisse avoir accès, et rendent possible leur manifestation. La mystique dans les sociétés traditionnelles était à la fois subversion et justification de l'ordre établi : subversion de par son autonomie et la relativité avec laquelle elle traitait les dogmes, justification parce qu'elle démontrait la validité des enseignements en s'incarnant dans des personnages réels et emblématiques, capables d'améliorer concrètement le sort des populations. L'Art en est au même point depuis l'avènement de la consommation : il éduque et éloigne les méfaits de l'ordre social en même temps qu'il inspire ceux à

²⁴⁰ *La pensée chinoise, op.cit.* Livre II, chapitre 1, le temps et l'espace.

venir. L'art utilitaire spécifiquement, parce qu'il est le medium du conditionnement des populations à l'idéologie consumériste, devait être saisi ici sous son aspect le plus spirituel, afin de se libérer du caractère antipolitique de l'idéologie consumériste et des idéologies antérieures, et ainsi permettre aux citoyens d'accéder de nouveau, à la suite de leurs prédécesseurs de la république romaine et de la révolution française, aux mystères civiques de la Concorde.

Troisième partie :

Histoire philosophique du Design.

Introduction.

L'Histoire philosophique du Design, développée ici, n'a pas pour fin de prétendre à être exhaustive. D'abord parce que le Design se distingue par un grand nombre d'écoles, de styles qui ont une pertinence souvent plus géographique qu'historique ; les styles voyagent, sont réinterprétés, mais le concept, la signification d'un style se limite le plus souvent à son invention et à ses premiers usages : la fortune qu'il acquiert ne fait que confirmer factuellement sa pertinence conceptuelle. Ainsi en est-il par exemple du style international répandu aujourd'hui sur toute la planète, dont les grands ensembles sont la manifestation la plus courante : il serait vain même de tenter une recension complète. Ensuite parce que les variétés, les mélanges de style, les formes innombrables des objets utilitaires obligent qui désire entreprendre une Histoire du Design, à définir des styles particuliers, de même que la philosophie définit des concepts à partir des impressions sensibles, selon leur pertinence pour l'autodéfinition de la subjectivité. En somme il faut des repères, et ces identités esthétiques que nous appelons styles ne sont pas arbitraires, bien que leur définition soit issue du vocabulaire des artistes et de leur public, avec tout le bagout que cela implique. La définition des styles et leur succession implique l'usage de concepts, car ces styles sont eux-mêmes des concepts valides historiquement, des formes déterminées d'expression de la liberté humaine.

Cette validité historique du style ne peut s'expliquer que dans la mesure où l'on admet que l'Histoire industrielle, celle des XIX^{ème}, XX^{ème} siècles, et du XXI^{ème} siècle

naissant, est celle du Design, c'est-à-dire celle de la production d'environnements, d'espaces où peut s'identifier le sujet conscient. La production de ces espaces s'est réalisée à partir d'une production industrielle sans cesse croissante en volume et en diversité, et a consisté en une diffusion ininterrompue d'équipements infrastructurels, urbains, domestiques et graphiques, ainsi que de transport. Ce sont ces équipements qui ont réalisé et achevé la liberté telle qu'elle s'est conçue aux temps industriels, la liberté pour soi, l'affranchissement du déterminisme matériel où le bonheur apparaît comme confort. L'évolution de l'équipement, de l'espace national à l'espace urbain puis domestique et enfin virtuel, lequel implique la réalisation ironique de la liberté pour soi par affranchissement de la corporéité, nous l'avons appelé *raffinement de la subjectivité spatiale*, car le processus d'identification de la subjectivité quant à son espace se produit sur des environnements de plus en plus restreints, jusqu'à se clore sur celui du moniteur, miniaturisation par excellence de l'espace subjectif, où se dissout finalement l'identité physique.

Pour bien comprendre ce mouvement historique et sa réalisation dans le Design, c'est-à-dire dans l'ensemble des marchandises produites selon leur assignation fonctionnelle dans l'espace, il est nécessaire de comprendre le primat de l'esthétique utilitaire sur la technique à l'ère industrielle ou post-industrielle²⁴¹. La première révolution industrielle a permis à l'individu de se proclamer citoyen par la multiplication des armes, de rechercher la prospérité après s'être garanti la sécurité, mais surtout elle lui a permis de produire son propre environnement, et donc de se définir en produisant son propre déterminisme. Cependant la technique n'est jamais qu'un moyen de diversifier la production industrielle incrémentielle ; l'idée que le sujet

²⁴¹ Le terme « post-industriel » indique l'hégémonie du virtuel sur le réel dans les moyens de production et de diffusion des marchandises. Même s'il est particulièrement pertinent pour qualifier l'Histoire à partir de la diffusion mondiale des systèmes informatiques, devenus personnels à partir des années 1980, il n'est qu'une définition par défaut d'un monde qui repose encore sur la production industrielle, même si celle-ci n'explique plus seule ses évolutions. Ainsi, l'Histoire post-industrielle est le moment tel que nous le vivons, ce n'est pas encore de l'Histoire, et nous le qualifions par rapport à l'Histoire telle qu'elle a été jusqu'ici vécue. De fait, l'Histoire « post-industrielle » est notre présent tel que nous sommes incapables de le déterminer sans les termes dans lesquels nous pensons notre passé, car le post-industriel n'est jamais que de l'industriel, tandis que l'Histoire ne se détermine elle-même qu'a posteriori, comme le soulignait Hegel : « Ce que le concept enseigne, l'Histoire le montre avec la même nécessité : c'est dans la maturité des êtres que l'idéal [comme conceptualisation idoine] apparaît en face du réel et après avoir saisi le même monde dans sa substance, le reconstruit dans la forme d'un empire d'idées. [...] Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son envol. » Hegel, *Principes de la Philosophie du Droit*, 1820, trad. André Kaan, Gallimard, Paris, 1940, 1989, p. 45.

pensant se fait de son monde est une idée démiurgique, puisqu'il produit son monde, mais c'est avant tout une Idée esthétique, parce qu'il définit par avance les finalités de la production industrielle dont ce que l'on a coutume d'appeler la technique n'est que le niveau de complexité. L'Idée esthétique décide, dans le sens courant du terme « esthétique », ce qui est défini par rapport à l'art, de la forme du monde informé par l'ensemble des objets utilitaires, mais cette Idée est esthétique au sens étymologique du terme dans la mesure où le sujet agissant conçoit son monde tel qu'il désire le ressentir, tel qu'il sait qu'il va se déterminer par lui. La révolution technique qu'est l'informatique personnelle ne fait que décupler ce principe par la démiurgie graphique qu'est le virtuel.

Dans la première partie de notre étude, nous avons définis trois moments de l'Idée esthétique : ces trois moments correspondent au rapport qu'instaure l'individu dans la définition de lui-même quant à son environnement, tels que définis par Hegel dans son esthétique. Hegel définit la dialectique esthétique à partir de la liberté comme émancipation, la liberté du sujet pensant à se définir comme libre par nature.

Cette liberté se manifeste dans l'art de la représentation, et Hegel y distingue trois moments : le symbolisme, le classicisme et le romantisme. Le symbolisme est le moment où l'idée, conscience historique que le sujet a de sa propre liberté, cherche à définir son rapport plastique à soi-même, sans parvenir à une définition précise de soi. Le classicisme est le moment où le sujet parvient à se définir comme libre par la plastique artistique, mais cette définition est une projection abstraite de lui-même, un idéal, la définition de la beauté comme concept. Le romantisme est le moment où le sujet parvient à définir plastiquement son intériorité spirituelle et se reconnaît pleinement dans l'œuvre d'art²⁴².

L'Idée esthétique, l'auto-conscience libre du sujet dans la période industrielle, qui se sait se définir par la production de son environnement, connaît trois moments : l'Idée de Révolution, où se dégage la singularité collective qu'est l'Etat-nation et la conscience d'elle-même comme configuration spatiale ; l'Idée de Progrès, qui est l'idéal démiurgique collectif défini par les idéaux politiques dont les idéologies sont les

²⁴² Hegel, *Esthétique*, op. cit. t. I, pp. 136-144.

formes particulières ; l'Idée de modernité, qui consiste dans la conscience démiurgique réduite à la subjectivité consommatrice. Ces trois moments de l'Idée esthétique se manifestent sous la forme de l'esthétique utilitaire, lequel réalise ainsi matériellement la liberté comme affranchissement du déterminisme matériel.

L'esthétique utilitaire connaît ainsi trois moments de diffusion de l'équipement ou d'information de l'espace, particulière, universelle et singulière, qui correspondent au raffinement de la subjectivité spatiale de l'espace national vers l'espace domestique puis virtuel.

Le symbolisme industriel est le moment où l'affranchissement du déterminisme matériel se réalise imparfaitement, où l'on consacre l'espace collectif et les spécificités de l'espace subjectif pour elles-mêmes, pour le symbole d'une libération du déterminisme matériel à venir. L'ornement est alors la preuve que l'esthétique utilitaire et l'art utilitaire qui la transforme en tant que modèle, ne s'est pas encore émancipée de la représentation artistique. Pour autant, parce qu'il propose une seconde nature industrielle, parce qu'il consacre un nouveau type d'artiste et une nouvelle forme d'art, le symbolisme industriel est la manifestation de l'Idée esthétique de Révolution.

Le classicisme industriel est le moment où se manifeste l'Idéal du Progrès comme principe universel. Il s'agit de donner la preuve concrète par la conception et la diffusion des objets que le confort est accessible à tous. Ceci implique que l'on définisse les deux concepts essentiels qui rendent universelle la diffusion des objets : la reproductibilité et la fonctionnalité. L'objet ne peut être universellement diffusé que s'il est adéquat à son essence reproductible et fonctionnelle. Cela implique tout d'abord un abandon de l'ornement, qu'Adolf Loos juge criminel esthétiquement, exagérant ce en quoi il est simplement inique parce qu'opposé au progrès universel du confort²⁴³. Mais cela implique surtout qu'une fois compris ce qu'est l'idéal, le principe essentiel de l'art et de l'esthétique utilitaires, on ne puisse distinguer en eux ce qui est beau de ce qui est utilitaire, c'est-à-dire fonctionnel et reproductible universellement, ou du moins en masse. Hegel avait démontré que la beauté et la liberté conçue corporellement comme idéal, étaient une seule et même chose, et que ce que l'on

²⁴³ Adolf Loos, *Ornement et Crime*, trad. Cornille et Ivernel, Payot et Rivages, Paris, 2003, pp. 71-87.

trouvait beau dans la représentation était cette liberté idéale. De même, la beauté telle qu'elle se réalise dans les temps industriels est la réalisation du confort universellement reproductible et fonctionnel, avec cependant cette réserve que la beauté ainsi conçue est une liberté abstraite : c'est pourquoi les plans d'urbanisme si captivants lorsqu'ils existent sous la forme de maquette, sont parfois si insupportables à habiter : la beauté telle qu'on la conçoit n'est pas la beauté telle qu'elle est vécue, et ceci est aussi vrai pour l'art de la représentation que pour le Design en général.

Le romantisme industriel est le moment où se manifeste l'Idée de modernité, où l'individu se définit comme consommateur, mais aussi comme compositeur de son propre espace subjectif. C'est alors lui qui décide de ce qu'il trouve beau, qui choisit ce qui le libérera effectivement de ses contraintes matérielles, lui prodiguera le confort. Cependant il est contraint de s'adapter à ce qui est à la mode, car se définissant par elle, il soumet son espace aux caprices du temps présent au lieu de le tenir comme le fondement de son identité. Ce rapport corrompu à l'espace, engendre une fuite de la conscience vers la démiurgie graphique que sont les espaces virtuels, lesquels aliènent l'individu quant à son existence physique. Ceci fait ressortir le caractère spirituel de l'art industriel comme Design matériel, consécration de l'espace pour lui-même, nécessaire à la production de l'identité subjective.

I. Le symbolisme industriel.

1. L'artiste utilitaire.

Il ne peut y avoir de Design sans designer ou en d'autres termes, d'esthétique utilitaire sans styliste. Cependant la plus grande confusion règne dans ces termes, et il nous faut procéder à quelques explications.

Nous avons précédemment observé une différence essentielle entre esthétique et art utilitaire. L'esthétique utilitaire est la forme de l'ensemble des objets produits selon leur beauté utile, sachant que la beauté dépend de l'utilité et réciproquement. Parmi l'esthétique utilitaire qui est toujours en mouvement existe l'art utilitaire, les modèles ayant vocation à la pérennité, et dont la validité est admise *a posteriori*. L'esthétique utilitaire ne sert qu'à des fins fonctionnelles, ce n'est qu'un agrément ; l'art utilitaire en tant que pratique, au contraire, a pour finalité l'épanouissement de la subjectivité au sein de l'espace qu'elle s'est assigné ou qui lui a été assigné. Les œuvres utilitaires, si elles sont acquises, n'ont pas pour vocation à être consommées au sens de « détruites », elles existent pour durer, tandis que les objets utilitaires n'existent que pour remplir leur fonction usuelle et sont conçus pour être détruits ou devenir obsolètes ; dans le système économique de la consommation, l'obsolescence programmée est de mise, parce que l'objet utilitaire demeure un signe qui définit l'identité moderne de son usager, et il existe ainsi comme remplaçable techniquement et esthétiquement, ce qui n'est pas le cas de l'œuvre utilitaire qui prétend à la pérennité. Les modèles d'art utilitaire que sont ces œuvres s'opposent ainsi au processus de consommation qui s'en nourrit, les copie jusqu'à ce que leur originalité esthétique sorte de la modernité. Ainsi l'art utilitaire, s'il joue un rôle crucial dans

l'esthétique de la consommation par opposition interne, obéit à la dialectique de vaine dénonciation de la consommation²⁴⁴ et de son « omnivoracité ».

Il apparaît difficile alors de distinguer l'artiste utilitaire, que l'on appelle volontiers designer ou styliste, ce qui signifie la même chose, selon que l'on insiste sur le caractère fonctionnel ou seulement esthétique de l'objet. Car il revient à la critique de définir ce qui est révolutionnaire et ce qui ne l'est pas ; de même, on s'aperçoit parfois fort tard des défauts des projets les plus ambitieux, tandis que d'autres, plus anodins, sont d'une solidité à toute épreuve, et sont là pour témoigner d'un style : nous ne savons pas, par exemple, si les vestiges actuels des aqueducs romains sont les plus beaux ou les plus impressionnants qui aient été construits. Impossible donc, même avec la notoriété dont il jouit de son vivant, de savoir si un styliste est véritablement un artiste, de même qu'il n'est pas possible de savoir si l'œuvre d'un écrivain ou d'un compositeur mérite de passer à la postérité comme art, ou n'a servi qu'à l'agrément de ses contemporains et passé l'effet de mode, demeure à juste titre dans l'oubli.

Cependant il ne peut y avoir d'esthétique utilitaire sans modèle de référence, sans œuvre utilitaire, et il ne peut exister d'œuvre utilitaire sans auteur. Or il fut nécessaire au commencement de distinguer l'artiste utilitaire de l'artisan ou de l'ingénieur. L'artisan produit un modèle unique, mais cet ouvrage n'a pas la même validité morale que l'objet utilitaire universellement reproductible, parce qu'il demeure exclusif à ses acquéreurs, bien qu'il entre aisément dans la composition d'un espace subjectif. D'autre part l'ingénieur s'il est un styliste par défaut, mais sans prétention artistique, car il informe l'espace pour le mettre à profit et non pas pour le composer, s'adjoit souvent pour les ouvrages d'art, qui sont des œuvres utilitaires, un architecte, qui est alors son styliste. En principe, la composition des espaces étatiques et urbains, architecture comprise, réclament ensemble la technique de l'ingénieur et le talent du styliste, alors architecte ; leur mise à profit se contente de l'ingénieur, mais leur composition réclame l'architecte. En principe toutefois, car certains ingénieurs tels Gustave Eiffel ou Eugène Freyssinet pouvaient pour certains de leurs projets se passer d'architecte pour fabriquer des ouvrages d'art, tandis que certains stylistes sont sans

²⁴⁴ *Société de consommation*, op.cit. p. 316 : « Comme la société du Moyen-Age s'équilibrait sur Dieu ET sur le Diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la consommation ET sur sa dénonciation. »

talent. En général, l'architecte est un designer urbain et le recours à l'ingénieur n'a lieu que pour les ouvrages d'art ; designer et architecte ayant leurs propres connaissances techniques, et déploient leur talent à améliorer l'ergonomie d'ouvrages et d'objets traditionnels, tandis que l'ingénieur emploie le sien à la complexité et à l'innovation technique. Ainsi, un designer ou un architecte dessine la gare, ses aménagements et les trains, tandis que l'ingénieur conçoit le réseau ferré et son fonctionnement.

Le designer ou styliste a pour principe de fabriquer des objets utilitaires reproductibles afin que le citoyen puisse composer son espace, ou vivre dans un espace composé, une architecture d'intérieur. Ce furent ces distinctions qu'opérèrent les premiers designers, ceux du mouvement Arts & Crafts, dirigé par William Morris, ami des peintres préraphaélites et influencé par John Ruskin, écrivain, défenseur de l'art gothique²⁴⁵ dans lequel se retrouve la liberté créatrice de l'artiste, et de l'art utilitaire dans lequel il perçoit un frein utopiste au progrès machiniste :

« Nous abandonnerons l'espoir – ou si vous préférez ces mots – nous mépriserons la tentation de la pompe et de la grâce de l'Italie dans sa jeunesse. Pour nous, il n'y aura plus de trône de marbre. Pour nous il n'y aura plus de voûte dorée. Mais c'est à nous que reviendra le privilège bien plus noble et plus aimable de mettre la puissance et le charme de l'art à la portée de l'humble et du pauvre ; et comme la magnificence des époques passées s'est estompée à cause de son étroitesse d'esprit et de son orgueil, le nôtre pourrait prévaloir et durer par son universalité et son humilité. »²⁴⁶

John Ruskin fut donc le premier promoteur de l'art utilitaire, d'une production industrielle qui n'ait pas pour finalité de n'être qu'efficace et de rationaliser l'espace, mais qui puisse, par la main du designer, y laisser entrevoir l'épanouissement de la subjectivité. Cet effort de valorisation de l'art utilitaire, son application à l'espace domestique fut réalisée par William Morris et ses collaborateurs au sein du

²⁴⁵ « Sa défense de l'architecture gothique contre la grecque reposait sur le fait que le Gothique impliquait la liberté de l'ouvrier dans sa création et son exécution, et il alla jusqu'à affirmer d'élever l'ouvrier d'aujourd'hui au rang d'âme vivante, tout le système de l'architecture grecque telle qu'elle est pratiquée jusqu'alors – le système grec, c'est-à-dire celui du travail commandé et impersonnel – doit être aboli. » *Le mouvement Arts & Crafts*, Oscar Lovell Triggs, Parkstone Press International, New-York, 2009. p.23

²⁴⁶ John Ruskin, *The two paths*. *Ibidem* p. 18. Mais aussi <http://www.readbookonline.net/title/2781/>

mouvement Arts & Crafts. En 1859-1860, Morris et Webb bâtirent la maison du premier, la Red House, qui fut le prototype de leur œuvre à venir. L'année suivante, en 1861, ils montèrent leur entreprise qui consistait notamment à fabriquer des étoffes d'art, premiers modèles de papiers peints, mais surtout à l'architecture d'intérieur :

« L'expansion des arts décoratifs dans ce pays, due aux efforts des architectes anglais a maintenant atteint un tel point qu'il me semble souhaitable que des artistes de réputation y consacrent leur temps. Bien que l'on puisse certainement citer des exemples précis de réussites, il faut néanmoins reconnaître que ces tentatives se sont avérées rudimentaires et fragmentaires. A ce jour le manque de supervision artistique qui seule peut faire naître l'harmonie entre les parties d'un travail fructueux, a été accentué par des dépenses nécessairement excessives, dues au recrutement d'un artiste. Les artistes dont les noms apparaissent ci-dessus [Morris, Marshall, Faulkner and Co.] espèrent par leur association abolir cette difficulté [...]. Comprenant dans leurs rangs des hommes aux qualifications variées, ils pourront entreprendre toutes sortes de décoration, murale ou autre, depuis les tableaux, tels qu'on les appelle, jusqu'à la plus petite œuvre susceptible de beauté artistique. On prévoit que grâce à une telle coopération, la plus grande part de ce qui constitue généralement le travail d'un artiste, ainsi que sa constante supervision, seront assurés au plus bas coût, alors que l'œuvre sera nécessairement plus complète que si un artiste unique y avait été employé de manière habituelle [...]

- I. La décoration murale, soit de fresques soit de motifs ou de simples agencements de couleurs appliqués aux maisons ou aux édifices publics.
- II. La sculpture destinée à l'architecture.
- III. Le vitrail, en particulier pour sa capacité d'harmonisation avec la décoration murale.
- IV. Le travail du métal dans tous ses aspects, incluant la joaillerie.
- V. Le mobilier pour sa beauté intrinsèque, soit par un ajout de matériaux jusque-là ignorés, soit en y ajoutant des motifs peints. Cela inclut la broderie sous toutes ses formes, le cuir estampé, et les travaux

d'ornementation sur d'autres matières, à côté de tous les articles nécessaires à l'usage domestique. »²⁴⁷

De fait, l'œuvre du mouvement Arts & Crafts a vraiment édifié le statut du styliste industriel comme artiste utilitaire dans la mesure où il est capable de concevoir un environnement confortable, où il crée un monde adapté au sujet pensant qui y réside. En outre, le style Arts & Crafts, à la suite de la reviviscence gothique au début du XIX^{ème} siècle, dont Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée furent les partisans en France, opte pour un naturalisme qui traduit un penchant démiurgique, car l'artiste industriel sait que la forme qu'il donne au monde est son efficacité réelle, qu'elle soit économique ou qu'elle se réfère au bien-être. Ce principe fut développé par l'Art Nouveau, ou Modern Style, dont les architectes belges et l'école de Nancy furent les principaux représentants.

²⁴⁷ Prospectus « circulaire » de 1861. *Ibidem*, p. 54-61.

2. Démiurgie et Profusion.

L'Art Nouveau est l'archétype du symbolisme industriel ; il est l'idée révolutionnaire telle qu'elle se concrétise dans l'espace. La production industrielle est une démiurgie : elle est la capacité que s'est octroyée l'humanité, lorsqu'elle a découvert le mystère de l'omnipotence plastique industrielle, de produire son propre monde, de fabriquer ses propres conditions d'existence, et de se délivrer du déterminisme matériel. Cette démiurgie est avant tout urbaine, qui se réalise démographiquement par l'exode rural en marche. Cependant elle se réalise matériellement par l'imitation du monde préindustriel, le monde naturel, dont elle l'inspire la profusion, la vigueur et la créativité. L'Art Nouveau réalise cette révolution ; il se manifeste comme démiurgie naturaliste et parvient à affirmer son originalité polymorphe quant à ses prédécesseurs, le gothique et l'art japonais. En outre, l'éclectisme qui caractérisait la reproduction des modèles préindustriels, les mélanges parfois hideux auquel il a pu donner lieu, tentatives sans espoir de la bourgeoisie d'imiter la noblesse d'Ancien Régime dans ses goûts, sont par l'Art Nouveau définitivement dépassés. C'est en cela que consiste la nouveauté :

« A cette époque, plus aucun monument, plus aucun objet ne se présentaient à nos yeux sous l'aspect de sa forme essentielle, véridique et convaincante. Au contraire, ils affectaient un aspect emprunté, trompeur, destiné surtout à suggérer un tout autre but, un tout autre usage que ceux auxquels ils étaient affectés [...] Ainsi par le fait de l'annihilation progressive du besoin de voir les choses sous leur aspect véritable, nous en étions arrivés à ne plus concevoir quelle aberration poussait à édifier des gares, des Halles, des Banques, des bains publics et des « Grands Magasins », et tous ces édifices appropriés à des besoins nouveaux, selon des modèles d'édifices qui, à des époques antérieures avaient été le temples grec, la Cathédrale et la Maison communale gothiques ; le palais et le château de l'époque des Médicis, de François I^{er} ou de la Renaissance Flamande. La corruption nous avait conduits à ne plus voir un objet

autrement que « travesti », c'est-à-dire empruntant pour son aspect à lui, celui d'un autre objet ayant notoirement une autre raison d'existence, une autre destination.

Il fallait à tout prix que l'idée ne s'élevât pas en nous : tel meuble est une armoire, une table ou une chaise [...]. Non, mais il y a là devant nous, un temple à colonnes ou à arcades [...] Sur les murs tous les êtres de la création s'agitent et se poursuivent dans un fouillis de feuilles et de branchages suggérant la présence et les bruits de la forêt dans laquelle notre existence journalière s'écoulerait paradisiaquement ! »²⁴⁸

A ces travestissements, qu'ils prissent la forme de décors idylliques ou de monuments anciens s'oppose la nouveauté :

« [...] en répudiant toutes les formes perverses, nous écartions toutes les nouveautés récentes et anciennes et nous renouions avec la tradition primordiale de la conception ; celle de la forme adéquate, pure et éternelle ! Nous étions-nous jamais interrogés sur ce qu'était jamais le nouveau, sur la loi qui le crée et le principe qui le justifie ? »²⁴⁹

Cette nouveauté incarne à juste titre la fonction primordiale, esthétique de l'objet utilitaire, qui a pour finalité de produire un environnement harmonieux et efficace. L'Art Nouveau se présente ainsi comme apogée du symbolisme industriel, car il comprend son principe le plus élevé, celui qui sera celui du romantisme industriel, la symbiose entre l'individu et son environnement, et leur interaction mutuelle ; c'est pour cette raison qu'il attache autant d'importance au naturalisme :

« Imaginons un meuble à sécher les cigares. Irons-nous, pour l'orner, chercher les acanthes et compulser les décors architecturaux, le Panthéon, Reims et Versailles ? Moins prétentieuse et plus indiquée serait une modeste étude sur les formes d'un plan de tabac »²⁵⁰.

²⁴⁸ Henry van de Velde, *Déblaiement d'art et autres essais*, archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1973. Pp. 51-52.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Emile Gallé, *Ecrits pour l'Art*, H. Laurens, Paris, 1908 ; Jeanne Laffitte, Marseille, 1998, pp.248-249.

Cependant cette vocation organiciste ne put demeurer que symbolique parce que tous ne pouvaient y avoir accès. La nature était encore pour les architectes et les designers de l'Art Nouveau que l'expression la plus aboutie que l'on pouvait trouver de la fonction. Cependant la reproductibilité manquait, bien que l'école de Nancy, Emile Gallé et Louis Majorelle en tête, s'efforçassent de toucher un public large, celui de la classe moyenne, en produisant déjà industriellement certains objets, divisant la production en multiples tâches.

Néanmoins eu égard à la suprématie de l'esthétique sur la reproductibilité, du fait que l'idéal de beauté utilitaire consistant dans la fonctionnalité et la reproductibilité, et par conséquent l'absence d'ornement n'ait pas été atteint, les plus belles œuvres de l'Art Nouveau n'eurent pas vocation à être reproduites, telles que *Flora Marina*, *Flora Exotica* (1889) ou la rampe du Grand Escalier de la Villa Bergeret en fer forgé laitonné (1904) d'Emile Gallé, l'hôtel Tassel à Bruxelles, dessiné par Victor Horta, les œuvres d'Henry van de Velde et de Hector Guimard. Ce qui se retient de leurs productions audacieuses fut finalement la capacité de l'art industriel à équivaloir en virtuosité plastique les arts préindustriels, même si ces productions étaient vouées à toucher un public limité ou restreintes aux édifices publics.

De surcroît, l'Art Nouveau ne se limita pas à l'art industriel matériel, mais son organicité, son exubérance et sa profusion se retrouvent dans les œuvres d'Alphonse Mucha qui furent les plus artistiques des publicités, de même que dans le travail d'Aubrey Beardsley, illustrateur d'Oscar Wilde. Ainsi, l'art utilitaire prenait possession de tous les espaces qui lui étaient impartis, mais il y en avait un où il réalisa sa véritable vocation démiurgique, faisant de la ville le premier monde industriel, où l'homme se conditionnait : l'espace urbain.

3. Le sublime industriel

Pour Hegel, l'art symbolique est la traduction du mystère divin, qui ne se dégage pas encore du mystère vital. L'art qui traduit ce mystère s'énonce en symboles, mais ceux-ci ne parviennent pas à rendre compte de la toute-puissance divine ; le sublime est cette tentative de rendre compte du divin, tentative qui se sait demeurer à l'état de perpétuelle tentative, parce que rendre compte de la toute-puissance divine signifie également la conserver dans son intégrité, exposer son caractère inatteignable par contraste entre la démesure matérielle et ineffabilité divine. La poésie antique, biblique, hindoue, que l'on se souvienne des 250 000 vers du Mahâbhârata, mais aussi les pyramides égyptiennes l'illustrent :

« [...] ; dans le sublime, au contraire, la réalité extérieure où se manifeste la substance infinie est rabaisée en sa présence, parce cet abaissement et cette soumission sont le seul moyen par lequel un Dieu invisible en lui-même et qui ne peut être exprimé par rien de sensible et de fini, d'une manière positive, peut être représenté par l'art. Le sublime suppose la signification absolue tellement indépendante de la réalité extérieure, que celle-ci a pour premier caractère de lui être entièrement soumise, et que le premier principe de toute chose n'apparaît en elle que pour s'élever au-dessus d'elle. Cette supériorité et cette domination doivent être partout représentées. » ²⁵¹

Cependant le sublime aux temps industriels n'est qu'analogue au sublime antique ; l'effet est le même, mais avec un autre art. En effet, l'art utilitaire ne représente pas l'émancipation de l'homme quant à ses passions et à sa sujétion politique, mais réalise l'affranchissement de son déterminisme matériel ; là où la divinité incarnait les mystères de la vie et de la mort et leurs conséquences morales, le mystère de l'omnipotence industrielle demeure dans les limbes de l'inconscient collectif révolutionnaire comme utopie, avant de devenir idéal eschatologique et révélation de l'abondance. Il se déploie dans le symbolisme industriel comme

²⁵¹ Hegel, *Esthétique*, op.cit. t. I, p. 480.

démiurgie urbaine. Toutefois si la ville constitue l'horizon de la vie à l'ère industrielle, la réalisation de l'affranchissement matériel n'est pas achevée, le progrès n'est pas réalisé, car bien que les infrastructures urbaines en soient les fondations, le confort moderne n'existe que pour une minorité. Les fondations infrastructurelles et leur monumentalité sont néanmoins la promesse du progrès matériel et social, et cette liberté promise doit être célébrée pour poursuivre la marche entreprise, même si subsiste le risque de la désillusion.

A Paris se trouvent deux ouvrages d'art qui illustrent ce sublime urbain : le métropolitain et la tour Eiffel. La tour Eiffel, construite provisoirement pour l'exposition universelle de 1889 est alors la plus haute construction du monde : elle symbolise le mystère de l'omnipotence plastique industrielle en même temps qu'elle célèbre la liberté républicaine capable de toucher les cieux ; la ville s'assume alors comme le centre du monde, et un monde capable de produire son propre sommet. La tour, conçue par l'ingénieur Gustave Eiffel et dessinée par Stephen Sauvestre, consiste en un moment décisif de l'esthétique industrielle. En effet, jusque-là, l'esthétique industrielle concernant les infrastructures territoriales et urbaines n'était rien d'autre qu'aliénante pour ceux qui en étaient environnés, même si à ses commencements, comme l'illustre le peintre anglais Turner, le contraste avec la nature, la souveraineté de l'homme sur elle parussent romantiques. Ceci parce que l'esthétique des infrastructures qu'étaient les usines, les fonderies, les mines, les lignes de chemin de fer et les locomotives, asservissaient l'espace à la production, le rationalisant et le mettant à profit, et ne correspondaient pas à l'art utilitaire en pratique, comme composition de l'espace. De fait, les diverses tentatives pour rendre plus humaines les infrastructures industrielles se limitaient à pousser l'analogie entre architecture industrielle et architecture gothique, jusqu'à l'assimilation²⁵². Ainsi en était-il des gares parisiennes, dont la Gare de l'Est de François-Alexandre Duquesnay (1849) dotée d'une rosace. Ce gothique industriel et son aspect mystérieux, qui inspirèrent Claude Monet dans sa série de tableaux Gare Saint-Lazare, faisait lui-même suite à un « roman industriel », certes rare, mais dont l'immense structure à voûtes que fut le Crystal

²⁵² Quelques exceptions sont à noter, comme l'intérieur de la bibliothèque Saint-Genève, de Labrousse, qui propose un éclectisme industriel élégant, moins outrancier que l'opéra de Garnier, cf. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, op.cit. t. I. p. 200.

Palace de Joseph Paxton, lieu de la première exposition universelle à Londres, en 1851, fut le meilleur exemple.

La tour Eiffel illustre donc le moment où l'architecture industrielle assume sa singularité esthétique et développe un naturalisme en propre, dont la courbure élancée, l'ornement dentelé, réinterprètent les lignes souples de l'Art Nouveau. La galerie des machines de Dutert et Contamin, réalisée pour la même exposition, puis détruite par la suite, est pour sa part clairement débitrice du langage architectural de l'Art-Nouveau pour ce qui est de l'ornementation, mais également trop marquée par le naturalisme gothique : le bâtiment, quoique splendide à l'intérieur, de par ses voûtes majestueuses, est globalement trop chargé, il n'a pas l'habileté de contraste que l'Art Nouveau a emprunté à l'art extrême-oriental, préférant l'abondance gothique, tout en éludant l'élancement qui l'allège. Car c'est finalement la simplicité de la tour Eiffel qui fit sa pérennité et le produisit comme symbole de Paris et elle dut à l'Art Nouveau d'avoir été effectivement le premier style architectural qui permit d'utiliser le métal dans la construction avec toute la souplesse dont il est capable, plutôt que de reproduire les schémas massifs de la construction en pierre, dont le néo-classicisme apparaissait comme l'indépassable et éclectique horizon.

Le second ouvrage qui correspond à cette esthétique du sublime fut le métropolitain. Le métropolitain parisien, dont la mise en service date de 1900, ne fut certes pas le premier, mais il a le mérite d'avoir été conçu comme une œuvre d'art utilitaire. Construit par Fulgence Bienvenüe et Edmond Huet, c'est un labyrinthe souterrain qui témoigne, après la tour Eiffel atteignant les cieux, que Paris est un monde qui contient ses propres enfers, ouverts à la circulation des voyageurs. Les édicules Art-Nouveau de Hector Guimard (1867-1942), qui se nommait lui-même « architecte d'art », marquent l'apogée de ce style et le début de son déclin. Là où l'Art Nouveau privilégiait un goût pour l'ornementation courbe et profusionnelle, dans la mesure où une large part laissée à l'espace et à la lumière lui permettait de se déployer sans surcharge, comme il est visible chez Horta ou van de Velde, Guimard procède, particulièrement pour les faïences du métro mais aussi sur les grands édicules maintenant détruits, à une inversion du contraste initial, où le vide est rare, tandis que l'ornement devient trop riche pour être appréhendé d'un seul regard. De sorte que

Guimard parvient à un naturalisme de jungle, envoûtant jusqu'à l'étouffement, par le détail. Ce souci de l'architecte « d'art », tel qu'il se définissait, de renouveler le naturalisme, d'en aborder tous les aspects possibles, d'en complexifier l'ornementation jusqu'à ses limites, parvient finalement à l'épuiser. De fait, les formes « guimardiennes », qui ont pour support une parfaite maîtrise de l'Art Nouveau, dépassent l'exigence d'élégance pour faire émerger une vie, inquiétante et mystérieuse de la forme utile, qui abandonne alors sa servitude²⁵³. Or la démiurgie du symbolisme industriel ne peut accepter que l'objet s'impose à l'utilisateur autrement qu'en le servant ; l'objet doit être séducteur, se fondre dans la composition spatiale de l'utilisateur, alors que l'Art Nouveau de Guimard est empreint d'un caractère trop farouche. La synagogue de la rue Pavée, une de ses dernières œuvres, si elle n'est peut-être pas la plus notable, souligne finalement l'intention la plus profonde de l'architecte qui, exécutant un édifice religieux où la facture l'emporte sur l'illustration interdite, parvient à synthétiser le mystère vital préindustriel et le mystère de l'omnipotence plastique industrielle dans une même tentative de sublime.

Ce sublime alors, apparaît clairement et consciemment comme la transcription d'une abondance intarissable de l'inspiration personnelle, qui se refuse à l'universalisme du progrès, à l'esthétique du contentement des masses. Cette contradiction entre la forme libre, curviligne jusqu'à l'excès, et la simplicité fonctionnelle et universellement reproductible qui promet le progrès matériel pour tous, est celle qui anime le déclin du symbolisme industriel.

²⁵³ Par exemple la banquette-fumoir de 1897, au Musée d'Orsay.

4. L'archaïsme industriel.

Dans l'art de la représentation, et plus spécifiquement dans l'Histoire de cet art, l'archaïsme grec est le moment de transition esthétique entre l'orientalisme minoen et mycénien, lequel s'est achevé avec l'âge sombre grec qui dure jusqu'au IX^{ème} siècle avant Jésus-Christ, et le classicisme d'autre part, où la sculpture grecque parvient à son apogée, après la seconde guerre médique (-479, batailles de Platées et du cap Mycale). Cette période, les VII^{ème} et VI^{ème} siècles de la Grèce antique, voit l'apparition des premiers temples à colonnes, des premières sculptures anthropomorphiques, les kouroi et les korai, la céramique peinte. C'est donc une époque où la raison commence à informer l'art grec, qui précède l'esthétique classique et sa beauté rationnelle. Nous appelons ici archaïsme industriel la période de transition entre le symbolisme et le classicisme industriels, la progressive rationalisation du style vers les idéaux de fonctionnalité et de reproductibilité.

Les mouvements Art Nouveau et Arts & Crafts s'essouffent dès le tournant des années 1900. Or, concomitamment à ces mouvements, et à partir d'eux, commence une lente transformation de l'esthétique utilitaire vers le rationalisme. Ce changement prend source dans la diffusion de l'Art Nouveau de l'Europe occidentale vers l'Europe centrale et les Etats-Unis, les adaptations et les réactions aux cultures locales. L'Art Nouveau était né dans les pays les plus anciennement industrialisés : l'Angleterre, la France et la Belgique. Cependant en Ecosse, Charles Rennie McIntosh (1868-1928) conçoit un Art Nouveau qui oscille entre le mouvement Arts & Crafts, encore marqué par l'éclectisme, et la Sécession. Gaudí, en Catalogne (1852-1926), ne pratique pas non plus la rupture entre éclectisme et révolution naturaliste, si chère à l'Art Nouveau belge et français, préférant la fécondité d'une synthèse démesurée qui transgresse autant que possible les principes d'élégance. L'art de Gaudí est inventif, audacieux, mais jamais gracieux. Il y a dans la Sagrada Familia, encore inachevée près d'un siècle après sa mort, un curieux mélange qui propose de faire revivre le naturalisme religieux autrefois exclusivement gothique, en lui donnant une forme plus moderne. Son ambition de donner vie au matériau, quitte à troubler et à frapper l'imagination de

l'usager l'apparente à Guimard, quoique dans un esprit plus populaire et plus fantasque, puisque dans une église catholique l'illustration l'emporte sur la forme bâtie, dépeignant ainsi l'intériorité de l'âme²⁵⁴.

Avec le style Sécession, sous l'influence des Wiener Werkstätte, l'Empire austro-hongrois et les Pays-Bas s'approprient l'Art-Nouveau²⁵⁵, mais leur conception de la courbe n'a pas la même souplesse ni la même rondeur. Le recours constant aux lignes droites, à l'aplatissement des courbes représente déjà une première tension vers la rationalisation des formes, vers l'optimisation cubique de l'espace, dont témoigne explicitement la Bourse d'Amsterdam (1903) de Hendrik Berlage (1856-1934), mais surtout le Palais de la Sécession (1897) de Joseph Olbrich (1867-1908), ainsi que le Palais Stoclet à Bruxelles (1903), réalisé par Josef Hoffmann (1870-1956), architecte autrichien. Cependant l'esprit révolutionnaire de l'Art Nouveau est toujours présent dans le mouvement Sécession, dont Vienne est le centre, donnant lieu à une vivacité artistique qui influence la peinture, Egon Schiele et Gustav Klimt en tête, ce dernier n'hésitant pas à introduire des plages abstraites²⁵⁶ qui témoignent du rapport réciproque qu'il eut avec la décoration comme composition visuelle de l'espace domestique.

Pourtant dès le tournant du siècle, l'Allemagne devenue une grande puissance industrielle, rétive à l'Art Nouveau, le « style nouille », et à ses circonvolutions, marque une forte réaction à son encontre. Si la colonie d'artistes de Darmstadt (1898-1908) illustre l'introduction de l'art industriel en Allemagne, sous un style sécession particulièrement dépouillé, le mouvement Werkbund (1907) a pour intention définitive, selon la doctrine promulguée par Adolf Loos, de délaissier la virtuosité ornementale pour privilégier l'efficacité technique et la diffusion des objets. Outre son fondateur Hermann Muthesius, et Henry van de Velde, figure fondatrice de l'Art Nouveau qui se tourne vers la modernité progressiste, le mouvement compte Peter

²⁵⁴ « En effet, de même que l'esprit chrétien se retire dans l'intérieur de la conscience, de même l'église est l'enceinte fermée de toutes parts où les fidèles se réunissent et viennent se recueillir intérieurement. C'est le lieu du recueillement de l'âme en elle-même, qui s'enferme aussi matériellement dans l'espace. » *Esthétique*, op. cit. t. II, p. 88.

²⁵⁵ Cette appropriation est pour les artistes viennois, qui empruntent le terme de Sécession au refus des citoyens romains de se laisser gouverner de façon inique, et empruntent donc à l'Art Nouveau la promesse de la liberté civique.

²⁵⁶ *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* (1907), fresques pour le palais Stoclet (1904), *Le Baiser* (1906-1908).

Behrens, architecte de l'usine à turbines (1910) et créateur des logotypes d'AEG (Allgemeine Elektrische Gesellschaft). Ses disciples, Walter Gropius (1883-1969) et Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), jouèrent un rôle fondamental dans le classicisme industriel, en fondant puis en dirigeant le Bauhaus.

Si l'Allemagne a attendu la fin du XIX^{ème} siècle pour commencer à concevoir sa propre interprétation de l'esthétique industrielle, traçant la route qui menait au rationalisme « classique », le moment originel de la fonctionnalité dans l'esthétique utilitaire était advenu avec l'architecture de l'école de Chicago (1875-1905) et la figure que fut Louis Sullivan (1856-1924), pour lequel « la forme suit la fonction »²⁵⁷. Les premiers gratte-ciels, édifiés par William le Baron Jenney, œuvres fondatrices du mouvement, ne rejetaient pas par principe l'ornement qui se limitait le plus souvent aux devantures du rez-de-chaussée ; ceci se retrouve dans l'œuvre la plus édifiante de Sullivan, l'immeuble Carson (1899), dont la devanture illustre une parfaite compréhension des principes d'élégance et de rupture historique de l'Art Nouveau, tout en les associant à une nudité fonctionnaliste dans l'élévation de l'immeuble. Ce fonctionnalisme majestueux, qui s'affirme avec l'altitude, est rendu possible par une nouvelle technique de construction, l'ossature métallique, qui ne fait plus reposer l'immeuble sur la façade, et permet ainsi d'y percer de larges fenêtres, y introduisant la lumière. C'est ainsi que la fonction fut à elle-même son propre ornement, lorsque le confort intérieur supplanta l'apparence extérieure, car dans l'esthétique utilitaire, l'agrément l'emporte toujours sur le style, et de fait, dès lors qu'il était possible de loger confortablement un plus grand nombre de citoyens, leur procurer plus de lumière, le recours à la façade ornementale aurait dû perdre sa raison d'être. Cependant ce raisonnement, s'il allait dans le sens de l'Histoire, manquait de sens pour la demande américaine, plus férue de signes de reconnaissance pseudo-historiques que d'originalité technique ; l'école de Chicago demeura sans postérité, et la carrière de Sullivan se termina dans l'oubli :

« Donc l'architecture mourut dans un pays de liberté, où habitent les braves, dans un pays qui se déclare démocrate, audacieux, inventeur, entreprenant et progressif. Voilà comment fonctionne le pâle cerveau académique, renonçant au réel,

²⁵⁷ Claude Massu, *L'architecture de l'école de Chicago*, Bordas, Paris, 1982, p. 77

exaltant le fictif et l'imitation. Le dommage créé par la Worlds'Fair va durer pendant un demi-siècle, sinon plus longtemps²⁵⁸.

De fait, le dernier élève de cette école, disciple de Sullivan, dont la carrière connut finalement le succès, fut Frank Lloyd Wright (1867-1959). Avec lui, le terme d'archaïsme industriel prend son sens le plus positif le plus fécond, car il s'agit pour lui de préserver la créativité sans se référer à une finalité particulière, tenant ainsi toujours l'utilisateur au centre de son œuvre, comme le fit son contemporain Alvar Aalto (1898-1976). Frank Lloyd Wright fut ainsi le seul architecte à avoir traversé le « modernisme » que fut le classicisme industriel, intériorisant la fonctionnalité pour mieux laisser se déployer les formes dans des espaces ouverts. De fait, il eut le privilège autant que l'obstination de bâtir hors des villes, qui étaient pour lui des agglomérations insensées. Sa production impressionnante, le place à la fois en interprète moderne de l'architecture précolombienne (Hôtel Impérial de Tokyo, où les toitures renvoient cependant à la tradition extrême orientale, 1923 ; Fallingwater House, 1936), et en précurseur de l'organicisme caractéristique du romantisme industriel (Centre administratif Johnson à Racine, Wisconsin, 1936-1939 ; Musée Guggenheim, 1946-1959). Cette liberté et ce talent visionnaire pour l'architecture, plus que pour l'urbanisme, Wright les dut non seulement à ses maîtres de l'École de Chicago, qui avaient déjà en leur temps compris les enjeux du siècle suivant, à sa ténacité personnelle qui le fit vivre près d'un siècle, mais aussi d'avoir continué à créer malgré l'adversité, à l'écart de toute idéologie, du dogme du Progrès et de ses erreurs.

²⁵⁸ Louis Sullivan, *in* Ragon, op.cit. t. I, p. 269.

II. Le classicisme utilitaire.

Le classicisme utilitaire est la manifestation concrète de l'Idéal de Progrès. Cet Idéal implique que la beauté des objets utilitaires émane de leur essence, la fonctionnalité et la reproductibilité. L'universalité de ces principes est celle du Progrès de l'humanité, où ne se distinguent pas le progrès technique et le progrès moral, les peuples particuliers et l'humanité entière. Les idéologies qui ont marqué le temps du classicisme utilitaire, l'entre-deux-guerres, étaient la manifestation superstructurelle de l'Idéal du Progrès : elles étaient les institutions juridiques et morales qui veillaient au maintien et à l'accélération de l'incrément industriel, en subventionnant les infrastructures territoriales, en s'armant, en élargissant par le progrès technique et la publicité le champ de la diffusion – en somme, en accroissant la demande. Ces idéologies étaient l'Idée esthétique du Progrès, l'Idéal démiurgique : elles consistaient en une poésie, au sens propre et au sens étymologique de création, dont les termes prétendument scientifiques, n'étaient que des arguments économiques.

Ainsi ne doit-on pas voir autre chose dans le marxisme que la beauté de l'évocation d'un monde où l'humanité a parachevé le principe d'égalité ; la révolution, la dictature du prolétariat et les autres moyens pour y parvenir ne furent que des techniques économiques vendues pour science, c'est-à-dire pour pure exactitude. Le fascisme ne s'embarrassa pas de telles positions, livrant un support juridique fantoche, parce que la justice a bien peu d'épaisseur dans un régime autocratique, à l'esthétique de la virilité, de la puissance et de la violence. Les républiques à vocation démocratique reposaient sur l'esthétique de la liberté personnelle, et celle-ci reposait sur l'économie de marché et sur la technicité des objets, accrédités par des ingénieurs ou des médecins par le biais de la publicité. Enfin, l'esthétique la plus caricaturale fut le nazisme, défendant ni plus ni moins qu'une esthétique de la domination mondiale. Cette esthétique si fortement économique, puisqu'elle louait le pillage, pouvait prétendre auprès de ses partisans avides, à l'objectivité scientifique de la biologie

comme argumentaire technique, au centre duquel se tenait l'argument de l'inégalité des races, fondé là aussi sur un principe esthétique arbitraire.

Dans l'étude de cette période, on ne doit pas perdre de vue que la finalité de ces idéologies, de ces types de superstructure morales et juridiques, n'avaient d'autre but que l'Idéal du Progrès, c'est-à-dire le confort universel, cette universalité excluant les nations réticentes. Les nations ayant adopté ces idéologies n'avaient pour but que d'équiper leur espace et d'exploiter l'espace des autres nations. Cependant la nécessité de manipuler les masses, de fournir des arguments économiques dignes des finalités esthétiques qu'elles s'étaient fixées, d'atteindre ces idéaux, ont motivé les nations les plus belliqueuses à une surenchère argumentaire. Les démonstrations de force, parmi les nations autoritaires ou totalitaires, toutes belliqueuses, trouvent là leur fondement psychologique. Il n'y eut pas de purge ou d'extermination qui ne se soit accompagnée d'extorsion ou de spoliation. Il est par exemple fort récurrent de tenir le nazisme pour un mal absolu, ce qui est un tort, parce que cela permet de l'évacuer de la condition humaine. Or le mal absolu consiste-t-il à prendre soin d'ôter toutes les dents en or des gens que l'on extermine, à leur confisquer leurs chaussures, et faire de leurs cendres du savon ? Cette réification de l'être humain, poussée à l'extrême ne se comprend pas autrement qu'en termes d'avidité et de prédation insatiables. La construction d'infrastructures routières ou de chemins de fer relève du même principe, qui permet à la population le confort de la circulation, et d'autre part l'invasion des pays avoisinants.

Adolf Hitler, si prompt à comparer ses victimes à des animaux, ce qui est déjà une réification de l'homme, puisque l'animal est un bien mobilier, ne traitait pas les Allemands différemment puisqu'il enjoignait ces derniers à se conduire en prédateurs. Le nazisme fut ainsi l'utilitarisme d'une seule personne, et dans la mesure où le moment industriel fut un moment technique par lequel tous les peuples de la terre sont maintenant passés, il est nécessaire de comprendre que l'idéologie de la pure prédation dont le nazisme fut la réalité historique est la partie la plus sombre du mystère de l'omnipotence plastique industrielle, et qu'elle en demeure définitivement indissociable. Cela a été une erreur de croire que l'industrie préservait l'humanité du mal, alors qu'en multipliant sa puissance elle multipliait ses moyens d'oppression : cette erreur s'est vérifiée au moins trois fois : l'idée esthétique de liberté a engendré

une condition ouvrière pire que l'esclavage et le massacre mutuel des Etats-Nations, l'Idéal d'égalité a engendré les « purges » soviétiques, l'Idéal de domination les génocides nazis. L'accroissement industriel du pouvoir de l'Homme accroît donc d'autant sa responsabilité morale, et les arguments techniques qu'il emploie, qu'ils soient économiques, scientifiques ou juridiques sont toujours redevables de la finalité qu'il se fixe, de la forme du monde vers laquelle il veut tendre, en somme, de la beauté telle qu'il se la représente, telle qu'elle lui est présentée par la communication de masse, telle qu'il compte la réaliser et qu'il y contribue. C'est pourquoi le Design ou l'esthétique utilitaire, comme moyen d'atteindre un bonheur qui n'est définissable que personnellement, est le résultat concret de nos connaissances, de nos croyances et de nos actes.

1. Le nihilisme futuriste.

Le nihilisme n'est pas spécifiquement la négation de toute valeur, il est la négation des valeurs passées. L'industrialisation n'a pas porté de nouvelle classe politique au pouvoir, mais la fusion entre la noblesse et la bourgeoisie, tout à fait explicite au Royaume-Uni, par exemple. Guillaume Apollinaire, dans les *Onze Mille Verges*, décrit la classe dirigeante comme des libertins sadiens, cruels et sans légitimité. Cependant les deux pays qui furent les plus explicitement nihilistes, et aussi les plus explicitement futuristes, furent la Russie et l'Italie, pays qui malgré un héritage glorieux, n'avaient plus leur rang d'autrefois dans le monde, avaient manqué leur entrée dans l'industrialisation, et avaient près d'un siècle de retard tant du point de vue esthétique que technique, lorsque s'ouvre le XX^{ème} siècle, hormis dans quelques provinces privilégiées.

Le mouvement futuriste est donc un nihilisme parce qu'il récuse les valeurs et les hiérarchies qui ont perduré au XIX^{ème} siècle. Le futurisme pense que la liberté subjective telle qu'elle est amenée à s'exprimer, fait écho à la transformation radicale du monde, que ce n'est pas la simple industrialisation qui transforme l'homme, mais que l'individu se produit par la maîtrise personnelle de la vitesse et de la puissance industrielle. L'anarchisme de la fin du XIX^{ème} siècle était un nihilisme aride, qui s'interdisait la démiurgie ; le futurisme est une démiurgie qui fait table rase du passé, qui désire ardemment l'instauration d'un monde nouveau :

« Et ils viennent donc, les allègres incendiaires aux doigts carbonisés ! Les voilà ! Les voilà ! Allez ! Mettez feu aux rayons des bibliothèques !... Dévisez le cours des canaux, pour inonder les musées !... Oh, la joie de voir flotter à la dérive, lacérées et déteintes sur ces eaux, les vieilles toiles glorieuses !... Empoignez les pioches, les haches, les marteaux et démolissez, démolissez sans pitié les villes vénérées ! »²⁵⁹

²⁵⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, in *Manifesti del Futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Abscondita, Milan, 2008, p. 15. "E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli! Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i

C'est par l'usage de la technique qu'une vie nouvelle est possible :

« Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace. »²⁶⁰

Cependant cet éloge de la technique passe aussi par l'éloge de la violence, dont l'art est l'exemple :

« Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme. »

« Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde, - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme. »²⁶¹

Cependant ce mouvement, pour aussi cavalier qu'il parût, reçut l'adhésion de nombreux artistes français d'avant-garde, dont Guillaume Apollinaire, rédacteur du manifeste-synthèse français de 1913. Les artistes qui adhéraient à ce mouvement se révoltaient contre la morale ambiante, contre l'académisme et la tradition²⁶² : « Mer...de... aux Critiques, Pédagogues, Professeurs, Musées, Quattrocentistes, Dixseptièmesièclistes [...] *Néo* et *post*, Bayreuth Florence Montmartre et Munich [...] Dante Shakespeare Tolstoï Goethe [...] »

Ils ne percevaient pas, portés par un bagout tout Nietzschéen, que le futurisme donnait un nouveau fondement esthétique aux Idéaux progressistes, et principalement totalitaires, car le rejet de toute morale antérieure ne s'accompagnait pas de la responsabilité politique suffisante ; en somme, ils ne pouvaient pas prévoir ni

musei !... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose !... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate ! »

²⁶⁰ *Ibidem*, § 4, tel qu'il a été transcrit dans le Figaro, en 1909.

²⁶¹ *Ibidem*, §§ 7 & 9.

²⁶² *L'Anti-tradition futuriste, Manifeste-synthèse* (en France), comptant Picasso, Max Jacob, Delaunay, Henri-Matisse, Braque, Balla, Laurencin, Kandinsky, Stravinsky, Cendrars etc... *Manifesti*, op.cit. pp. 97-99.

comprendre que les idéologies politiques avaient un fondement esthétique et qu'ils en avaient ouvert la voie en niant la tradition antérieure et en proclamant la souveraineté absolue de l'homme usager de l'industrie. Les futuristes avaient simplement pour fin de répondre à la violence sociale par la violence esthétique, de répondre à la prose de la hiérarchie sociale figée par la poésie de la jeunesse. Les œuvres de Balla, de Carrà, de Russolo, de Boccioni, illustrent un romantisme qui tend vers l'abstraction, dont le fascisme mussolinien se réclama pour asseoir sa modernité dans la communication de masse et l'architecture ; l'EUR par exemple, semble tout droit issu de la peinture métaphysique de De Chirico, lequel adhère au mouvement *Valor Plastici* (1918-1922), qui témoigne d'un retour de l'individualisme pro-technique vers une synthèse intemporelle typique des idéologies industrielles et de l'art décoratif, mais aussi d'un goût prononcé pour le despotisme militaire. De fait, le traumatisme de la Grande Guerre n'a fait que radicaliser politiquement les aspirations à la vie énoncées par le futurisme, soit vers le socialisme, pour les Français et les Russes, soit vers l'autoritarisme, pour les Italiens et les Allemands.

Cependant à la décharge de ce mouvement artistique aux aspirations ambiguës, deux artistes proposèrent alors un monde nouveau. Ce fut le cas du futuriste Antonio Sant'Elia et de sa *Città Nuova*, qui fut le modèle de la cité à venir, ainsi que de la tour gigantesque de Vladimir Tatline, qui devait mesurer 400 mètres, dessinée en 1919 pour la III^{ème} internationale socialiste. Cependant si l'entre-deux-guerres, période fort animée politiquement, fut riche en projets grandioses, les réalisations effectives furent limitées par l'instabilité politique ; et il est certain que dans la part qui leur revenait de donner leur forme au monde, les artistes utilitaires, qu'ils fussent architectes ou designer, ne pouvaient se tenir à l'écart.

2. Le classicisme industriel.

Ce que nous appelons ici le classicisme industriel, recoupe assez régulièrement l'appellation de « mouvement moderne » en architecture. Cependant il serait difficile de conserver cette appellation plutôt vague, alors qu'elle se confond d'une part avec le terme anglais pour l'Art Nouveau, le Modern Style, et d'autre part avec la modernité proprement philosophique, l'inclusion de l'actualité esthétique et technique dans la définition du sujet et de son standing, de son positionnement social. Le classicisme industriel est le moment où l'art utilitaire prend conscience de son principe essentiel, de l'idéal qui est la définition de sa beauté : la reproductibilité et la fonctionnalité, qui sont la réalisation dans l'espace de l'affranchissement individuel de déterminisme matériel, et l'accès universel au confort, qui est la finalité des idéologies politiques industrielles.

« La vérité de l'art ne peut donc être la simple exactitude, à laquelle se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature, mais l'extérieur doit s'accorder avec un intérieur qui soit en harmonie avec lui-même et qui, par-là, puisse se manifester en tant que soi-même dans l'extérieur.

Puisque l'art ramène à cette harmonie avec son vrai concept tout ce qui, dans l'existence ordinaire, est souillé par la contingence et l'extériorité, il rejette aussi tout ce qui, dans l'apparence, n'y correspond pas ; et ce n'est qu'à travers cette *purification* qu'il produit l'idéal. »²⁶³

La purification que nous entrevoyons ne consiste pas ici à produire le corps parfait, de la sculpture grecque, qui représente la liberté de l'homme, la maîtrise qu'il a de lui-même et des éléments qui l'entourent, mais à concevoir l'espace différemment. Adolf Loos avait compris que la reproductibilité et la diffusion universelle du progrès industriel impliquait l'abandon de l'ornement comme élimination des tâches productives surnuméraires. La rectitude des lignes et

²⁶³ Hegel, *Esthétique*, op.cit. t.I, pp. 228-229.

l'engouement pour les formes cubiques (villa Savoye de Le Corbusier, 1928 ; fauteuil LC3 de Jeanneret, Le Corbusier et Charlotte Perriand), témoigne d'une volonté d'optimiser l'espace qui fait de ce mouvement l'héritier du classicisme antique. Cependant parvenir à une composition de l'espace adéquate aux attentes esthétiques des usagers demeure le principal souci de ces architectes et de ces designers, qui développent l'ergonomie (le Modulor, Le Corbusier, 1943), qui conçoivent l'espace domestique comme une « machine à habiter », selon l'expression de Le Corbusier²⁶⁴.

Cette conception nouvelle de l'espace est profondément débitrice du développement de l'abstraction picturale, fondée sur une nouvelle optique, l'optique qualitative. En effet, la peinture occidentale, depuis la première Renaissance italienne, reposait sur une optique de l'exactitude des proportions dans la reproduction graphique de la perception subjective ; cette optique reposait sur la reproduction des quantités, c'est pourquoi nous la nommons optique quantitative ; en outre, la perception subjective était l'élément d'universalité à partir duquel cette optique quantitative parvenait à l'exactitude prescrite, de sorte que le tableau se substituait à la fenêtre, il n'était qu'un prolongement du regard. L'optique qualitative pour sa part, consiste dans la validité universelle des qualités optiques inhérentes à toute vision humaine, telles que les formes géométriques et l'intensité des couleurs, lesquels sont abstraits de la perception quantitative traditionnelle pour devenir des éléments de composition graphique.

L'optique qualitative fut une invention révolutionnaire qui permit de concevoir l'espace pour lui-même, hors de toute représentation matérielle. Le problème vint de ce que le mouvement esthétique de l'abstraction, s'il consistait en une révolution dans la conception de l'espace réel, et par conséquent dans la composition de l'espace qu'est la pratique de l'art utilitaire, ne représentait plus rien, et donc consistait en une expérience-limite dans l'art de la représentation qu'est la peinture : la peinture abstraite n'avait de valeur que dans la mesure où l'effort d'abstraction du représenté vers les éléments qui le composent étaient encore perceptibles, comme dans le tableau de Mondrian, *Pommier en fleurs* (1912). Par la suite, toute composition avec des éléments optiques sans représentation sortait du cadre de la représentation ; cela

²⁶⁴ Ragon, op.cit. t. II, p. 235.

consistait donc soit dans la production de panneaux de couleurs à vocation décorative ; soit dans un exercice spirituel de contemplation des couleurs et des formes pour elles-mêmes, comme représentations de l'émotivité de l'âme créatrice, mais qui n'a de valeur que pour celui qui la produit, de la même façon qu'un mandala – ce qui donne sens à l'œuvre et aux exercices spirituels sur la forme et la couleur du célèbre professeur mazdéen du Bauhaus, Johannes Itten (1888-1967) ; soit comme mystification relative à « l'art contemporain » qui a pour finalité remplir l'incompréhension du spectateur par un fantôme de profondeur métaphysique. Si l'œuvre de Jackson Pollock par exemple, témoigne d'un travail sur l'abstraction dynamique qui tend à renouer peu ou prou avec une certaine forme de représentation symbolique, et donc d'art, l'abstraction « lyrique » par exemple, ne représente qu'un barbouillage capricieux jouant sur le fait que, depuis Duchamp, il n'y a plus de distinction entre l'art et l'argent : il suffit qu'un objet prétendant à l'unicité vaille assez cher ou soit acheté par un musée, pour être reconnu pour artistique.

L'art pictural de Mondrian et de Kandinsky s'est par ailleurs assez vite épuisé une fois qu'ils sont parvenus à l'expérience limite de l'abstraction, ce qui a au moins mis fin aux expériences bâtarde du cubisme dont la critique exige encore de nos jours la pâmoison du public devant chacune de ces hypostases historiques de l'informité. Cependant les deux peintres comprirent l'importance de l'optique qualitative dans l'art utilitaire, comme le prouve l'implication de Mondrian dans le mouvement De Stijl, et celle de Kandinsky au Bauhaus.

Le mouvement néerlandais De Stijl, dès 1917 fut la première expérience de classicisme industriel, due à Mondrian et à Theo van Doesburg. Les diverses compositions abstraites de Mondrian, notamment celles devenues célèbres en jaune, bleu et rouge, donnèrent l'impulsion esthétique initiale d'une conception nouvelle de l'espace lumineux, optimisé, égayé par la couleur à la marge. Cette approche se réalise principalement dans l'œuvre de Gerrit Rietveld dont la chaise rouge et bleue est une réduction de l'élément d'équipement domestique au maximum, et la maison Schröder de 1924 un modèle d'optimisation spatiale et d'ergonomie.

Cependant le mouvement d'art utilitaire le plus important fut sans nul doute le Bauhaus, fondé par Walter Gropius, de forte inspiration socialiste (1919-1933), qui développa amplement les principes de reproductibilité et de fonctionnalité du classicisme industriel : en architecture, comme le démontre le bâtiment du Bauhaus à Dessau (Gropius, 1925-1926), dans le mobilier (*Fauteuil club Wassily*, Marcel Breuer, 1925-1926), en graphisme, par le talent et l'enseignement de László Moholy-Nagy. Le Bauhaus finit par être fermé avec l'accession au pouvoir des nazis ; il eut néanmoins le mérite d'insuffler une créativité inédite dans le moment historique que fut le classicisme industriel. Le dernier de ses dirigeants, l'architecte Ludwig Mies van der Rohe, dessina et construisit le Pavillon allemand pour l'exposition universelle de Barcelone, en 1929, ce qui ouvrait la voie à l'appréciation de l'espace pour lui-même, non pas pour la forme que l'on pouvait lui donner, celle-ci étant commandée par la fonction. Ce principe de l'espace pour lui-même était exposé magnifiquement, non seulement par l'étendue qui lui était impartie, mais aussi par la qualité des matériaux et du mobilier : le fauteuil Barcelona, conçu pour l'occasion, est encore régulièrement réédité.

Cependant ce principe de l'espace pour lui-même eut une fécondité tragique, car soumettant la forme bâtie et optimisée à la dimension finale, il ouvrait la voie à l'absence de style que l'on nomme style international, et qui est celui des grands ensembles. La réduction de l'habitat à son principe même a permis à la construction bon marché de se réduire à une prison, aidée en cela par l'urbanisme peu scrupuleux concernant les quartiers ouvriers. Charlotte Perriand, figure du mouvement moderne français se lassa de ce simplisme et se tourna vers l'organicisme (table Perriand Paulin Guariche, 1953). Cependant l'œuvre de Le Corbusier fut particulièrement significative de cette ambiguïté du classicisme, entre l'aliénation et la libération, produites par la machine et prolongées dans le mobilier. Ce dernier, principalement soucieux d'ergonomie et de fonctionnalité, provoquait par son déni de tout appareil architectural ; et de fait, hormis la chaise LC4 de 1928, organiciste et la Villa Savoye, l'œuvre de Le Corbusier est frappée du sceau de l'absence de style comme provocation, voire de la laideur comme modernité, comme l'illustre la façade de la Cité radieuse de Marseille. Notre-Dame de Ronchamp ou la ville administrative de Chandigarh, en

Inde, témoignent certes d'un style, mais volontairement réduit à l'ébauche, et enlaidi par la nudité du béton, inesthétique, que seul Auguste Perret parvint à mettre quelque peu en valeur. Cet esprit de provocation n'a pas tant nui à sa réputation, puisque sa valeur de révolutionnaire de l'architecture d'intérieur a été reconnue, et qu'elle lui permettait d'économiser toute inventivité concernant l'esthétique architecturale proprement dite ; on ne peut tout simplement pas comparer le bâtiment du Bauhaus de Gropius à aucune des œuvres du Suisse, qui oscillent, quant à leur appareil, entre le laid, le bizarre et l'insignifiant. Cependant son esprit de provocation faillit devenir criminel, avec la réserve que l'on peut mettre dans ce terme à la suite de Loos²⁶⁵, avec le plan Voisin, dont la vocation était de raser le quartier du Marais à Paris, avec toute son Histoire et sa richesse architecturale, pour y substituer de grands ensembles hideux et cruciformes (1922-1925).

²⁶⁵ Loos trouvait « criminel » que l'on fabrique des objets et des bâtiments avec de l'ornement, dans la mesure où cela consistait à gaspiller la force de travail collective pour une minorité de gens. Cependant produire des habitations éloignées des centres-villes, très exiguës, renforcer la promiscuité comme l'a permis le style international, sans parler de raser le patrimoine national comme le promettait le plan Voisin, n'est-ce pas donner libre cours à la délinquance et favoriser le crime ? Quel est le plus grand crime commis ? Celui de ne pas doter les populations d'habitat, ou celui de les enfermer dans des tours et de les exiler loin de l'activité économique ? Le remède s'est révélé inutile, puisqu'aussi grave que le mal.

3. L'art décoratif

L'art décoratif est ainsi nommé en référence au salon des Arts décoratifs de 1925. La France était parvenue à exporter avec succès le style de l'Art Nouveau, et ce dernier avait commencé à s'essouffler dès avant la première guerre mondiale. A la suite de l'éclosion du classicisme industriel, apparaît donc le style que l'on a appelé a posteriori Art déco ; ce style pose la question récurrente du genre baroque dans l'art industriel.

En effet, il existe un style baroque en Europe à partir de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, et qui s'épanouit principalement au XVII^{ème} siècle, pour décliner en Rococo au XVIII^{ème} siècle. L'architecture baroque est certes marquée par un retour de l'ornementation qui renvoie au gothique flamboyant pré-renaissant, mais ce n'est pas son signe distinctif : la multiplication des ornements illustre l'assimilation du style de la Renaissance réservé à une élite vers un goût plus populaire, jusqu'à ce qu'il se noie dans une ornementation qui finit par dissimuler la forme, ce qu'est précisément le Rococo ; ainsi est-ce le cas de tous les styles, de naître dans l'austérité et de disparaître dans les fioritures :

« Cette tendance dégénère ensuite en prédilection pour les accidents de l'apparence sensible. On fait aussi de l'image quelque chose d'accidentel où nous ne reconnaissons pas le sujet lui-même et sa forme nécessaire déterminée par sa nature, mais le poète et l'artiste, avec leurs fins personnelles, leur savoir-faire et leur talent d'exécution. Par-là, le spectateur est parfaitement débarrassé du contenu essentiel de la représentation elle-même. »²⁶⁶

Hegel reconnaît ainsi trois « styles », qui sont dans nos termes actuels trois genres de l'art : l'austère, l'idéal et le gracieux, ce dernier consistant en une dissolution de la forme par l'ornementation qui reflète la flatterie²⁶⁷. Le Baroque au contraire est spécifique au Classicisme de la Renaissance, tandis qu'il n'existait pas dans le classicisme antique, hormis dans l'art utilitaire romain, où la multiplication des voûtes

²⁶⁶ Hegel, *Esthétique*, op.cit. t. II p. 14.

²⁶⁷ *Idem*, pp.7-15.

et l'invention du dôme furent les deux éléments déterminants, repris abondamment dans le style baroque. Cependant les Romains n'ont pas été conscients de détenir un style, mais simplement de continuer l'œuvre architecturale grecque, tandis que les Grecs eux-mêmes pensaient l'architecture comme un artisanat plutôt qu'un art, un savoir-faire plutôt qu'une création, une *technè* plutôt qu'une *poièsis*. Le style Baroque rend compte de cette spécificité romaine dans le retour à l'antique qu'est la Renaissance florentine, qui marque le commencement de la modernité chrétienne en Occident. Il ne s'agissait donc pas tant de faire la part belle à l'ornement que de rendre compte, dans la nouvelle optique qui se développe, l'optique quantitative fondée sur l'universalité de la perspective subjective, de la singularité de la subjectivité dans cet espace nouvellement défini.

Il s'agit donc pour multiplier les structures, d'amplifier l'espace en multipliant la dimension avec le nombre des cadres, et de faire valoir la singularité du point de vue dans une perspective qui se dilue naturellement vers l'horizon. Le baroque joue donc sur l'effet de perspective pour perdre le regard d'abord afin de mieux le focaliser ensuite, afin de mieux rendre compte de la présence du spirituel, le Saint Esprit, à l'intérieur du monde matériel. C'est le sens de la narrativité du clair-obscur, mais on le retrouve également dans l'architecture romaine. La coupole de Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines (1637-1663) de Francesco Borromini (1599-1667), marque un fort contraste entre les circonvolutions basses, et la représentation illuminée du Saint-Esprit au sommet. Le même effet se retrouve dans l'église voisine Saint-André du Quirinal (1658-1678) du Bernin (1598-1680) : si la coupole joue moins sur l'effet de profondeur, le retable et les chapelles sont mis en valeur par des portiques à colonnes qui en accroissent la profondeur pour mieux focaliser le regard sur les peintures. La sculpture est aussi mise en valeur par le Baroque, car elle permet de rendre compte du caractère vivant de l'espace, témoignant de la présence au monde de l'Esprit Saint.

Ce que l'on appelle le Baroque fut effectivement un style à part entière, qui s'étendit sur environ deux siècles. Cependant si l'on peut penser un style baroque comme l'interprétation chrétienne et populaire du classicisme latin, dont la Renaissance marqua le retour historique, il est également possible de penser que toute

définition d'un idéal, d'un classicisme dans un style important implique d'être poursuivi par un moment de spiritualité populaire, de multiplication des structures originaires et d'exaltation de la personne que l'on peut définir comme la persistance d'un genre baroque comme apogée formelle, précédant la dissolution du style perçu comme un ensemble de techniques particulières, de *concetti*, où l'originalité de l'artiste se définit comme beauté libre, selon le terme kantien²⁶⁸, c'est-à-dire comme dilution de la finalité spirituelle de l'œuvre dans l'apparence, ce que Hegel définit comme flatterie du public. Pourtant, si la distinction de Hegel entre « styles » austère, idéal et gracieux peut s'appliquer à tous les genres et les sous-genres, le baroque n'est caractéristique que d'un idéal induisant une conception bien définie de la liberté, qu'il vient magnifier, c'est pourquoi tous les styles ne peuvent se targuer d'un genre baroque exaltant le salut de la personne par contemplation ou réalisation de l'art, comme les classicismes renaissants et industriels.

L'art décoratif fut donc le genre baroque du classicisme industriel : du point de vue de sa large diffusion, parce qu'il multiplie les structures spatiales par la répétition d'une ornementation simple, le plus souvent réduite à une ligne, et parce qu'il s'efforce de donner une unité esthétique, une singularité à l'objet, en s'écartant de la forme cubique sans délaisser la géométrie tout d'abord²⁶⁹, et en reformulant un langage de l'architecture plus classique, celui des dômes et des colonnes. L'usage des sculptures pour donner vie à l'espace et représenter les émotions, la définition de contrastes spatiaux par exemple entre vestibules et hall, tendent à singulariser les œuvres de l'art décoratif, mais moins cependant que la qualité de la facture, l'élégance travaillée de

²⁶⁸ Nous ne reviendrons pas ici sur la distinction fallacieuse de Kant entre beauté libre et beauté adhérente (*pulchritudo vaga et pulchritudo adhærens*) qui est finalement typique de la distinction au XVIII^{ème} siècle entre Néo-classicisme et Rococo (Critique du Jugement esthétique, §16). Comme l'a démontré Hegel, la beauté se définit par un Idéal et est donc dépendante d'une signification particulière ; la beauté naturelle n'y échappe pas, car elle est fonctionnelle pour elle-même, et significative pour l'Homme. Le style de l'artiste, sa propre cohérence esthétique, ne peut être distinguée de la finalité de l'œuvre en termes de signification et d'émotion, ou plus couramment, en profondeur. La distinction qu'opère Kant entre nécessité du sujet de l'œuvre, et exécution, est donc significative d'un rejet du sujet pour mettre en valeur son exécution, ce qui est contradictoire, puisqu'il n'y a pas de facture sans forme alors qu'il peut y avoir forme sans trace de facture, ce qu'est le « style » austère selon Hegel, par exemple.

²⁶⁹ Il aborde même l'organicisme, notamment lorsque poursuivant l'inspiration romaine, il présente des formes rondes dont les dômes. Eugène Freyssinet fait preuve même d'un organicisme précurseur, où la rondeur organiciste ne se reconnaît dans son époque que par sa légère contention, comme l'illustre par exemple son chef d'œuvre, le hangar à dirigeables d'Orly (1921-1923), désormais détruit.

l'ensemble, et surtout le dynamisme, voire l'imitation de l'aérodynamisme, qui traduit la concrétude du progrès.

L'art décoratif implique également un rapport concret au temps. Là où le classicisme industriel privilégiait l'espace pour l'espace, il se plaçait hors du temps, car la pure fonctionnalité architecturale remonte aux balbutiements de la civilisation, et on peut retrouver la même optimisation de l'espace dans toute l'antiquité méditerranéenne, avec les habitations des Egyptiens ou des Grecs antiques. L'art décoratif définit au contraire le déploiement singulier d'une structure et d'un dynamisme dans l'espace, ce qui traduit l'intention d'une « transtemporalité » : le bâtiment industriel doit résumer l'élan de l'humanité vers le progrès contemporain et doit donc par sa simplicité paraître prendre source dans l'antiquité la plus profonde et la plus obscure, et tendre par sa monumentalité ou son élancement, ainsi que la qualité de sa facture vers la violence ou l'élégance du progrès. C'est pourquoi l'art décoratif est si intensément idéologique, puisque en adoptant ce style pour équiper l'espace, les différents régimes se légitiment comme naturels, instinctifs et pérennes, que ce soit le Palais de Chaillot (1937), l'Empire State Building (1931), le Stade du parti national fasciste de Rome (1927) ou la Cathédrale de Lumière (1936) d'Albert Speer (1905-1981).

Ceci étant, la profonde ambiguïté de l'art décoratif correspond à celle de l'Idéal de progrès qu'il illustre. Il était nécessaire de produire un art industriel qui ait du style, une identité esthétique patente, quitte à subjuguier. C'est par ce style que les pays occidentaux se modernisent techniquement, et c'est par lui aussi que les populations sont subjuguées par la propagande et la publicité. L'effrayante « cathédrale de lumière » d'Albert Speer, lieu de rassemblement des foules nazies, dont les parois de faisceaux lumineux donnent l'impression que la foule se déplace dans un bâtiment sans autre plafond que le ciel, réalise par un tour de force technique le monumentalisme le plus totalitaire :

« Le remodelage architecturale des villes allemandes donnait en même temps que les monuments gigantesques, destinés à signifier avant tout à la personne isolée son insignifiance, un cadre à la propagande pour les manifestations de masse dans les défilés [...] alors que le remodelage était déjà en soi un acte de propagande. La

soumission de la volonté individuelle et le renoncement à celle-ci comme objectifs étatiques se manifestent dans l'architecture. »²⁷⁰

Et d'autre part c'est ce même style qui caractérise la joie de vivre des années folles, l'essor de la haute couture et le music-hall. Finalement, c'est l'aisance avec laquelle se déploie ce style dans le monumentalisme, c'est-à-dire l'investissement du pouvoir étatique dans l'esthétique du progrès qui apparaît la plus condamnable, même si aujourd'hui encore l'Empire State Building et le Palais de Chaillot suscitent toujours l'admiration :

« L'art fasciste qui vise à perpétuer la domination d'une prétendue élite, prévient, par la forme monumentale, toute autonomie de la multitude telle que de masse elle puisse se transformer en sujet d'un acte révolutionnaire. »²⁷¹

Si de très nombreux architectes s'illustrent dans ce style, notamment en France, comme Mallet-Stevens ou Pierre Chareau et sa maison de verre, des ébénistes de génie comme Emile-Jacques Ruhlmann, ou des illustrateurs comme Cassandre, desquels l'art décoratif demeure indissociable, le fondateur du style transhistorique, et sa figure tutélaire en France, fut l'architecte Auguste Perret, maître du béton :

« Celui qui sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait. »²⁷²

« De tous les modes de construction le béton est à la fois l'un des plus anciens et l'un des plus modernes. [...] L'introduction du fer dans le béton lui permet de travailler à la flexion, en un mot le fer fibre le béton. Grâce à cette propriété, il est devenu : imputrescible, incombustible, ingélive, et d'une durée illimitée. »²⁷³

Auguste Perret était donc bien conscient dès le départ du potentiel transhistorique et révolutionnaire du style qu'il promouvait, mais à l'instar de tous les

²⁷⁰ Albert Speer, *l'Immortalité du pouvoir*, pp.243-244, in Miguel Abensour, *De la Compacité, Architecture et Régimes totalitaires*, Sens & Tonka, Paris, 1997, p. 56.

²⁷¹ Albert Speer, in Abensour, *Ibidem*, p. 59.

²⁷² Christophe Laurent, Guy Lambert, Joseph Abram, François de Mazières : *Auguste Perret : Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Le Moniteur, Paris, 2006, p. 30.

²⁷³ *Ibidem*, p. 446.

artistes français qui s'y illustrèrent, il était essentiellement préoccupé par l'aspect pratique et la question de l'élégance, comme l'illustre le premier bâtiment d'art décoratif, le Théâtre des Champs-Élysées qui, datant de 1913, est antérieur au De Stijl. Auguste Perret travaillait déjà à son style avant la première guerre mondiale, comme en témoignent le garage de la rue de Ponthieu de 1906 et l'immeuble de la rue Franklin de 1903, mais qui, par l'ornementation, ne s'était pas encore complètement départi des principes de l'Art Nouveau. Auguste Perret demeura actif jusque dans l'après-guerre, et c'est à lui que l'on doit la reconstruction du Havre à partir de 1945, projet de grande ampleur.

L'art de Perret, dont la vie épouse les dates des III^{ème} et IV^{ème} Républiques, n'était donc pas enclin aux démonstrations de force, pas plus qu'il ne promouvait dans ses expressions la radicalité du progrès social. L'art décoratif français, consistant essentiellement en meubles, en bijoux, en architecture d'intérieur, quelque fois en tours ou en églises (tour Perret à Grenoble, 1924, à Amiens 1949-1954 ; Sainte-Odile, Sainte-Jeanne de Chantal à Paris), n'avait de révolutionnaire que le style et ne prônait pas de renversement social. A l'exposition universelle de 1937, qui voit le triomphe de l'art décoratif, ce sont les nazis et les soviétiques qui en proposent l'interprétation la plus agressive.

L'importance de l'art décoratif par-delà la France, fut essentiellement dû à sa capacité à subjuguier les masses par le style, qui symbolisait tout à la fois le progrès et la souveraineté de l'Homme sur la nature en général et sa nature en particulier. Les totalitarismes à vocation révolutionnaire ne furent pas les seuls à le comprendre et à l'utiliser en architecture, dans le design de transport et le graphisme. Car c'est à l'art décoratif que l'on doit l'avènement du système économique de la consommation industrielle.

Nous avons mentionné précédemment la prééminence de l'esthétique sur le technique à l'ère industrielle. Cette prééminence se révèle sous deux aspects. Le premier aspect est l'orientation démiurgique et la définition de la superstructure : on ne peut bâtir et encourager à bâtir que le monde que l'on a précédemment imaginé ; seules les révolutions techniques que furent la première révolution industrielle et

l'avènement de l'informatique et de la communication personnelle ont radicalement changé la perception que l'humanité se faisait du monde qu'elle désirait. Le second aspect de la prééminence esthétique sur la technique se produit dans le système de la consommation. Il est évident que par la puissance des moyens engagés et la finitude du monde réel, la guerre et les besoins en infrastructure territoriale ne pouvaient absorber l'inexorable incrément industriel, et la nécessité d'accroître la demande a exigé que les populations, en plus de participer à l'incrément productif, participent à l'incrément consommateur : en somme, à détruire ce qu'elle avait produit dans des proportions de plus en plus grandes. Cependant le désir individuel peut être comblé, et nul n'a besoin de la technique tant qu'il ou elle l'ignore. De sorte qu'il fut nécessaire d'associer la technique d'une part et la distinction sociale d'autre part, avec la mode, qui est par principe indéfiniment renouvelable. Cependant les styles précédant l'art décoratif étaient trop empreints de respectabilité ou trop raffinés ; l'art décoratif était quant à lui séducteur, il faisait vendre.

Raymond Lœwy, styliste français (1893-1986) ayant par la suite acquis la nationalité américaine, fut à ce titre celui qui comprit et développa l'esthétique comme le fondement de la consommation populaire ; le titre de sa biographie en français résume son œuvre : *La laideur se vend mal*²⁷⁴. Lœwy fut l'inventeur du design au sens courant, c'est-à-dire l'association de l'identité du consommateur avec le style, la cohérence esthétique de ses possessions matérielles. Dès lors, puisque tous les consommateurs tiennent sans cesse à se distinguer, ils continueront à consommer tant que le style innove ; cependant il est nécessaire que le style séduise et que la publicité frappe l'imagination. L'art décoratif à vocation uniquement commerciale, et non plus comme réalisation d'un progrès abstrait, se réalise dans le style *streamline*, qui est un art décoratif plus dépouillé, inspiré de l'aérodynamisme²⁷⁵. Lœwy s'y illustre notamment dans le dessin de locomotives (Pennsylvania Railroad *PRR K4s, S1, T1, GG1*), de métros (New York), de voitures (Studebecker), de réfrigérateurs, d'avions. Comprenant l'impératif de diffusion, Lœwy fut une des plus grands publicitaires de son

²⁷⁴ *Never Leave Well Enough Alone*, 1951, titre qui signifie « Le mieux n'est jamais l'ennemi du bien ».

²⁷⁵ Chrysler Building, 1930 ; Empire State Building, 1931. Le progrès s'il n'est plus conçu comme un principe abstrait devient le résultat de la consommation des ménages dont le symbole est la voiture, comme l'illustre le Futurama de Norman Bel Geddes, prospective fabriquée pour l'exposition internationale de New York, de 1939.

temps, créateur de logotypes encore employés tels que Shell, New Man, LU, Lucky Strike, et l'ancien logo de British Petroleum.

Ainsi l'art décoratif comme esthétique réalisant le progrès fut d'abord conçu en France pour renouveler les exportations d'art utilitaire puis utilisé pour subjuguier les masses, d'abord par le despotisme et sa propagande, puis par la société de consommation et sa publicité. Par lui, les idées de progrès se sont diffusées, qu'elles aient impliqué l'achat d'un meuble de grande qualité, celui d'une voiture ou l'adhésion à une idéologie du progrès universel. Il est impossible pour les générations qui n'ont pas connu l'entre-deux-guerres, de porter un jugement définitif sur ses productions, sachant que le succès de leur diffusion matérielle dépendait de leur forme esthétique, tant réelle qu'en image, parce que la fin tragique de cette période demeure impossible à rendre en mots. Nous ne pouvons que la contempler sous l'aspect d'une violente et élégante innocence, que l'on ne peut ni ne veut retrouver, et dont on ne peut que tirer la leçon.

III. Le romantisme industriel

Le romantisme industriel est la période correspondant à l'instauration du système économique de la consommation en Occident. Ce système fondé sur l'extension de la demande à partir de la consommation des marchandises par la population avait déjà commencé aux Etats-Unis avant la seconde guerre mondiale, et de façon embryonnaire en Europe occidentale et en Amérique du Sud, mais le développement du crédit personnel n'ayant pas encore été généralisé, seules les classes supérieures avaient accès à l'équipement domestique. Le crédit se généralise donc dans tout l'occident capitaliste dès après la seconde guerre mondiale, et ouvre une période de consommation inédite. Le romantisme industriel recouvre une période d'une trentaine d'années entre la reconstruction qui succède à la guerre (1944-1949, libération du territoire et fin des tickets de rationnement en France), et les deux chocs pétroliers (1974-1979). A partir du second choc pétrolier, la mondialisation des échanges et le développement de l'informatique personnelle impliquent un changement esthétique de la vision du monde, que la fin du Communisme et l'avènement d'internet (1989 et 1992), ne firent qu'entériner.

Le romantisme industriel est à l'instar du romantisme de la représentation, axé sur la liberté subjective :

« Ce qui constitue le contenu véritable de la pensée romantique, c'est la conscience que l'esprit a de sa nature absolue et infinie, et, par-là, de son indépendance et de sa liberté. »²⁷⁶

Cependant cette liberté humaine que le romantisme avait défini dans les arts de la représentation, cette liberté d'être selon sa nature personnelle et de la transcender dans le salut, puis dans l'amour mutuel, n'était que la liberté telle qu'elle était représentée. De même, le romantisme industriel réalise la liberté individuelle, définit

²⁷⁶ *Esthétique*, op.cit. t. I, p. 647.

l'individu en symbiose avec son environnement, mais cette symbiose, cette union entre le sujet et son monde, l'environnement industriel, est finalement tragique puisque, à mesure que les exigences individuelles s'accroissent, l'utilisateur préfère une symbiose représentée et réussie, qu'une symbiose irréalisable en réalité : l'autorité virtuelle finit par se substituer au réel.

Car le romantisme industriel est bien le fantasme d'une union du sujet avec son environnement, d'une parfaite adaptabilité de ce dernier aux désirs et à la nature du premier, d'une ergonomie définitive qui anticiperait les désirs individuels. Ce fantasme est particulièrement perceptible dans les films et la bande-dessinée de science-fiction de l'époque, comme *Barbarella* (1962) de Jean-Claude Forest, *Valérian et Laureline* (1967-) de Jean-Claude Mezières, ou *Lone Sloane* (1966-1978), de Philippe Druillet, pour la France²⁷⁷, qui illustrent la vie dans un univers où tous les désirs réalisables, le prix et la responsabilité que cela implique. Les cycles des *Robots* (1950-1985) ou de *Fondation* (1951-1992) d'Isaac Asimov, ainsi que *Dune* (1965-1985) de Frank Herbert, romans américains, s'attachent plus aux limites spatiales et temporelles de l'ergonomie définitive, son destin et ses moyens de conservation.

Ce fantasme du romantisme industriel se réalise dans le développement du confort domestique, appelé confort moderne, l'équipement en appareils ménagers, et la démocratisation de la décoration d'intérieur. Cependant il est nécessaire de garder à l'esprit que le système économique de la consommation consiste à trouver dans la population une demande sans cesse croissante pour une offre identique. Consommer sans cesse plus implique de rendre obsolète le plus rapidement possible ce qui est acquis ; le progrès technique et l'obsolescence programmée ne suffisent pas à renouveler la demande, aussi il s'agit de vendre la moindre particularité technique comme une révolution esthétique d'abord – c'est le sens du gadget par exemple – mais surtout d'identifier l'individu à son environnement matériel, renouvelable et modulable à volonté : ce que nous avons nommé dans un chapitre précédent l'identité moderne. Pour l'identité moderne, les objets ne sont jamais que des signes de modernité, de définition de soi, qu'il s'agit de renouveler pour réaffirmer son

²⁷⁷ Ces auteurs eurent par la suite une grande influence sur la science-fiction américaine, et plus spécifiquement sur le *space opera*, dont *Star Wars* (1977-2005) est la référence centrale.

appartenance au monde. C'est ainsi que tous les objets qui servent au corps ou à l'espace domestique sont « personnalisés », ils sont vendus selon le fantasme de cette ergonomie définitive, qui anticipe le désir ; et de même, l'objet fétiche par excellence, celui qui représente la vitesse, et donc la pertinence de l'individu dans la société de consommation : le moyen de transport, voiture ou motocyclette, se pare d'options et peut être personnalisé par son usager, « customisé » ou « tuné ».

La télévision joue un rôle crucial, parce qu'en tant qu'espace artificiel définissant l'actualité et donc la vérité de l'espace réel, elle s'impose comme autorité dans le monde réel. L'apparition d'un espace virtuel interactif avec le développement des consoles de jeux et des ordinateurs personnels au cours des années 1980, puis de l'Internet durant les années 1990, implique une transformation de la consommation qui tend à tenir l'espace pour un luxe et l'espace virtuel pour monde du travail bureaucratique et des loisirs, tels que les jeux, la musique et les fictions. L'autorité spectaculaire devient progressivement un ensemble de mondes ou multivers spectaculaire. Cependant dans le romantisme industriel la télévision n'est encore qu'une autorité, limitée à un nombre restreint de canaux par les gouvernements, par exemple trois en France jusqu'en 1981. Ainsi autorité gouvernementale et autorité de la consommation sont encore étroitement liées.

1. L'organicisme

L'organicisme fut principalement représenté par les designers finlandais et scandinaves, tels qu'Arne Jacobsen ou Poul Henningsen. Cependant le design scandinave et finlandais a consisté en une approche nouvelle de l'architecture et de l'ameublement, de la constitution de l'espace domestique pour la subjectivité. Prenant acte de la nécessité d'employer le bois comme matériau plus chaleureux, d'utiliser des formes organiques, rondes et ovoïdes, d'optimiser la lumière dans des pays où elle est rare, ce design a eu pour qualité de concevoir une modernité achevée, au contraire de la modernité consumériste, de concevoir une symbiose qui ne relève pas du caprice du consommateur, mais du bien-être du sujet.

Bien que le design d'Europe du Nord compte de nombreuses figures, nous nous limiterons aux plus significatives. La première est celle d'Alvar Aalto (1898-1976), designer et architecte finlandais. Aalto invente dès avant la guerre le design organique, avec l'usage du bois, le refus d'un géométrisme trop rigoureux, comme l'illustre la bibliothèque de Viipari, aujourd'hui Vyborg (1927-1935). Le sanatorium de Paimio (1929-1933) demeure également une de ses réalisations les plus célèbres, pour l'importance qu'il consacre à la luminosité et au confort du patient. En 1937, il réalise le pavillon de la Finlande à l'exposition universelle de Paris et montre la nouvelle direction de l'architecture, alors que le style « art déco » amorce déjà son déclin. Ses autres réalisations architecturales, comme l'université technique d'Helsinki (1949-1966) ou l'Opéra d'Essen (1964), témoignent de son attachement dans l'apparence extérieure du bâtiment au style international, conformiste et uniforme ; cependant l'originalité d'Aalto, comme celle de Le Corbusier consiste à faire prévaloir l'intérieur sur l'extérieur. Les formes qu'invente Aalto, à la fois pratiques, agréables et sobres, demeurent des références intemporelles (Fauteuil Paimio, Vase Savoy pour Iittala, tabourets empilables en L). En 1935, il fonda par ailleurs la société Artek avec sa femme Aino, qui promeut encore son œuvre.

Le Design organique, d'inspiration scandinave n'est donc pas étranger au style international, à la réduction des formes qu'il inspire. Mais là où le style international se montre volontiers assez pauvre, l'organicisme scandinave permet de concevoir un achèvement. C'est principalement le cas d'Eero Saarinen (1910-1961), fils d'Eliel Saarinen (1873-1950), architecte finlandais émigré aux Etats-Unis avec lequel l'organicisme parvient à son apogée, avec la chaise *Tulip*, et surtout le terminal de la TWA à New-York (1962). Le seul architecte qui put alors rivaliser fut Oscar Niemeyer (1907-), principal architecte de Brasilia. Cependant les années 1960 voient la fin de l'architecture comme production d'un environnement urbain viable ; la rigidité du style international, encore prégnante un demi-siècle plus tard, démontre bien que l'architecture en tant qu'art a cessé d'exister concrètement, et qu'elle n'est plus que l'exposition de formes géométriques dont l'organicisme a représenté l'aboutissement, l'œuvre sphérique de Buckminster Fuller traçant sa dernière limite. Les architectes, à la suite de Le Corbusier, ne pensent plus la construction et la ville que comme des machines dont l'absence d'aspérité signifierait la pérennité, alors qu'elle n'implique que l'absence de caractère, la caducité et la prétention de penser l'espace mieux que ses résidents de le ressentent. Il est dommageable de constater que les rares moments où l'architecture s'est vouée à dépasser la pauvreté du géométrisme fut pour se livrer à une fantaisie dont l'originalité le disputait au mauvais goût (le high-tech postmoderne du Centre Beaubourg, 1974, ou le « post-modernisme » du Forum des Halles, 1979). La seule architecture qui mérite alors l'attention est celle des villas, par l'aménagement intérieur encore, mais aussi par l'espace dégagé sur lequel elles donnent, qui permet d'autres aménagements et la mise en valeur de structures certes novatrices, mais dont la modernité peu accessible, n'a pas vocation à participer le progrès, mais plutôt à consacrer la différence de classe²⁷⁸.

Le design organique connaît toutefois une dernière fortune dans le domaine domestique, dans les années 1960 et 1970, avec des designers comme Eero Aarnio (*fauteuil Globe*, 1962), Charles et Ray Eames (*Chaise DSS*, 1954), mais surtout le danois Verner Panton (*Chaise Panton*, 1960 ; *chaise S Model 275* pour Thonet, 1965), créateur

²⁷⁸ Antti Lovag, Maison Bernard, Port-la-Galère (1971-1980), in Raymond Guidot, *Histoire du Design de 1940 à nos jours*, Hazan, Paris, 2004, p. 228.

d'environnements qui annoncent les espaces virtuels par leurs usages multiples (hall du restaurant Varna, 1971). Cette production d'environnement autonome et interactif se réalise dans l'œuvre *Phantasy Landscape* pour l'exposition Visiona II, de Bayer à la foire de Cologne, en 1970. D'autres designers, tels que Pierre Paulin (*Chaise langue*, 1967 ; *chaise ruban*, 1966), Olivier Mourgue (série *Djinn*, 1964-1965), Roger Tallon (téléviseur portable *P111*, 1963), illustrent l'activité de la France dans ce domaine, comme Joe Colombo le fit pour l'Italie.

Cependant le style organique représente la limite du design à produire des formes nouvelles. La démocratisation d'un ameublement fourni, convenant à tout l'imaginaire du confort moderne, implique la réduction des espaces, et les formes ovoïdes et organiques, si elles instillaient un sentiment de pérennité et de libération, relevaient elles aussi du luxe. Ikea, première entreprise mondiale d'ameublement, si elle demeure le principal exportateur de l'organicisme scandinave, n'offre pas une qualité digne des œuvres scandinaves, mais a pour finalité de vendre un style devenu commun, et dont les courbures ne sont plus qu'un signe d'opulence bon marché.

2. Plastique et résurgence.

L'organicisme fut l'esthétique de référence du romantisme industriel ; l'adoucissement des formes auquel il préside se retrouve dans la grande majorité de l'esthétique industrielle de son époque. Cependant pour considérer son étendue, il est nécessaire d'insister sur les deux aspects les plus marquants de ce temps : l'un est matériel, c'est le plastique ; et l'autre est formel, c'est la résurgence des styles antérieurs.

Le plastique est le moyen qui réalise le mystère de l'omnipotence plastique industrielle : avec lui, toutes les formes deviennent possibles, tous les caprices et toutes les fantaisies. Les œuvres organicistes n'emploient pas le plastique, sinon dans les œuvres tardives sous forme de mousse, recourant plutôt au bois, au cuir, au métal, au verre, à la fibre de verre. Le plastique représente la consommation de masse, la fabrication très aisée de formes simples à l'aide de moules, et l'introduction de la couleur, critère esthétique de consommation qui constitue un signe de personnalisation et un critère d'obsolescence supplémentaire. La première forme de plastique courante, la bakélite, n'est pas encore réservée à un usage de grande consommation, hormis par exemple pour les disques vinyle et les radios. Le plexiglas, ou lucite (polyméthacrylate de méthyle), permet de produire des objets avec des formes complexes pour le grand public, mais principalement en vogue dans les années 1940 aux Etats-Unis²⁷⁹, il fut assez peu usité ailleurs. L'usage du plastique s'appliqua à la grande consommation à partir du formica, auquel on put donner une couleur, que l'on pouvait facilement nettoyer, et qui eut un grand succès avec l'équipement des cuisines ; en France, le salon des arts ménagers de 1956 propose une maison « TOUT en plastique », ce qui dénote une facilité d'usage et d'entretien encore inédite. Le plastique n'a alors cessé d'évoluer et de prendre de multiples formes, de donner libre cours à toutes les tentatives de style.

²⁷⁹ Landislas Medgyes, meubles en lucite pour la chambre à coucher d'Helena Rubinstein, U.S.A., 1940, in Raymond Guidot, *Design, techniques et matériaux*, Flammarion, Paris, 2006, p. 39.

Ainsi, non seulement le plastique se présente comme le matériau le moins organique, mais il récuse la simplicité stylistique de l'organicisme qui pratique un achèvement de la forme artistique et anti-consommatoire, pour lui substituer la fantaisie d'une consommation sans cesse renouvelée, et un accès aisé à la modernité la plus vaine, mais aussi la plus entraînante. De sorte que le plastique, même s'il est absent des premiers modèles, ne cesse de gagner du terrain au fur et à mesure des années, et s'impose comme le matériau par excellence du design de consommation. Les blisters, les emballages, les meubles gonflables et étanches, par leur gain de place, la propreté et la facilité d'usage, sont les exemples les plus marquants de l'usage « dilapidatoire » du plastique, qui en plus d'être superfétatoires, sont fort nocifs pour l'environnement naturel. Avec la souveraineté du plastique, le citoyen cesse d'appartenir à l'espace terrestre, il vit dans le monde qu'il s'est donné, selon les signes qu'il doit arborer : il n'appartient définitivement plus à un espace d'origine naturelle dont il serait le responsable, mais toute chose doit maintenant se plier, comme ce matériau, aux impératifs de la modernité, pour devenir signe.

Le romantisme industriel consiste également dans la réinterprétation des styles antérieurs, par l'usage conjugué du fantasme plastique, de la symbiose organiciste, et de la nécessité de consommer toujours plus, toujours plus moderne. Le symbolisme industriel devient design populaire et le classicisme industriel, design technologique. Ils correspondent tous deux à un mode de consommation distinct, une différence sexuée artificielle. Comme le soulignait Debord, la « seconde nature », le monde tel qu'il est recréé par la télévision et le graphisme, doit paraître naturel puisqu'il est artificiel, et ainsi apparaît comme « gestion totalitaire des conditions d'existence », car la « société du spectacle » est arbitraire, puisqu'elle est la « forme qui choisit son propre contenu technique »²⁸⁰. Ici, les deux modes de consommation « ne résultent pas de la nature différenciée des sexes, mais de la logique différentielle du système. La relation du Masculin et du Féminin aux hommes et aux femmes réels est relativement arbitraire. [...] Ces deux modèles ne sont pas descriptifs, ils ordonnent la consommation. »²⁸¹

²⁸⁰ *Société du Spectacle*, Thèse 24.

²⁸¹ *Société de Consommation*, op. cit. p.140.

« Le modèle masculin est celui de l'exigence et du choix. Toute la publicité masculine insiste sur la règle « déontologique » du choix, en termes de rigueur, de minutie inflexible. L'homme de qualité moderne est exigeant, il ne se permet aucune défaillance. [...] Le modèle féminin enjoint beaucoup plus la femme de se faire plaisir à elle-même. Ce n'est plus la sélectivité, l'exigence, mais la complaisance et la sollicitude narcissique qui sont de rigueur. Au fond, on continue d'inviter les hommes à jouer au soldat, les femmes à jouer à la publicité avec elles-mêmes. »²⁸²

Ces deux modes de consommation se retrouvent dans la résurgence des styles antérieurs : le design populaire, ornemental, que l'on nomme aussi *advertising design*, est une résurgence du symbolisme industriel, de la prééminence du style sur la fonctionnalité. Il a pour finalité d'embellir l'espace qui lui est consacré ; son obsolescence est surtout esthétique ; il se déploie dans la couleur et la malléabilité : ce sont les papiers peints, le formica, les scoubidoues dans les années 1950 et 1960. Le design populaire, marqué par ce goût de l'ornementation, de la couleur et de la malléabilité s'adresse avant tout à un public féminin, mais il ne lui est pas exclusif. Son apogée se situe au tournant des années 1960 et 1970, avec le graphisme hippie, fortement influencé par le « pré-organicisme » de l'Art Nouveau, particulièrement dans la bande-dessinée, les imprimés, et surtout les pochettes de disque psychédéliques, design graphique de l'art de la représentation qu'est la musique. L'exposition *Art Nouveau Revival*, au musée d'Orsay, en 2009²⁸³, a retracé la dissolution de l'organicisme dans la débauche ornementale et chromatique des années « hippies ». Cette étape témoigne d'une centralité de la subjectivité, d'un refus de l'ordre de la consommation et de son système de signes dans l'exubérance et l'esthétisme, l'idée que l'identité esthétique de la personne ne se résout pas dans le standing, pensée issue des révoltes de Mai 1968 qui se manifesta par la suite de façon plus violente, devant le retour à l'ordre à partir du milieu des années 1970.

Dans ces mêmes années le design technologique et celui des chromes, de l'efficacité technique ; il est la résurgence du classicisme industriel. Les scooters vespa, la machine à café la Pavoni, de Gio Ponti, jusqu'à la Citroën DS, les machines à écrire

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Art Nouveau Revival, 1900-1933, 1966-1974, Musée d'Orsay, Snoek, Paris, 2009.*

Olivetti, témoignent encore d'une esthétique tributaire de l'art décoratif et de l'organicisme, avec un goût plus manifeste pour la forme abstraite, comme les typographies agressives de ces années ou Notre-Dame du Haut à Ronchamp, de Le Corbusier. Ce design est technologique parce qu'il se définit comme esthétique de la modernité technique : c'est le discours que l'on porte sur la technique, de modernité par l'efficacité, qui le rend attirant pour le consommateur, sensible à son esthétique dépouillée. Le design technologique s'ancre initialement dans la tradition fonctionnaliste du *good design*, qui consistait à conserver la simplicité des objets militaires, parfois directement recyclés sous forme de mobilier, comme la chaise BA d'Ernest Race (1945)²⁸⁴, fabriquée en 250 000 exemplaires, à partir de carcasses d'avions de guerre. En France, l'œuvre de Jean Prouvé est l'exemple même du fonctionnalisme épuré et acéré des années 1950.

Cependant le design technologique, encore tributaire de l'esthétique qui lui a donné naissance marque assez rapidement un retour vers un classicisme fonctionnaliste et reproductible rigoureux. L'école d'Ulm particulièrement, avec la figure de Dieter Rams (1932-), théoricien du bon design, designer phare de la firme Braun, du rasoir électrique à l'étagère et au tourne-disque (SK4, 1956), s'impose par un retour au fonctionnalisme cubique, à l'optimisation de l'espace et à l'austérité de la forme, devenue finalement le symbole de l'efficacité technique. La vaisselle empilable TC100 de Hans Roericht (1959) est caractéristique, et l'on retrouve le même esprit dans les logotypes symbolisant les épreuves pour les jeux olympiques de 1972, à Berlin. Ce retour au fonctionnalisme austère est également significatif de la production japonaise (TRR Sony, 1955), elle aussi marquée par un souci de diffuser le progrès qui la porte vers la plus grande économie esthétique.

Cependant ce rigorisme se manifeste avec une plus grande acuité encore dans les domaines de l'informatique, qui devient la référence esthétique du design technologique, tandis que l'esthétique de l'espace, ce domaine que l'on ne peut que contempler et rêver, demeure tributaire de l'organicisme pour les combinaisons et les modules. L'informatique permet au contraire de concevoir un monde entièrement artificiel, dont les interfaces décrivent un minimalisme graphique encore inédit, justifié

²⁸⁴ Anne Bony, *le Design*, Larousse, Paris, 2004, p.98.

par la capacité d'interactivité, comme l'illustre par exemple le jeu Pong, diffusé sous forme de borne d'arcade à partir de 1972. Un monde entièrement artificiel et nouveau se développe donc dans l'informatique. Cette esthétique, qui tranche avec l'ergonomie organistique d'Olivetti, se retrouve dans les produits des firmes Xerox et IBM. L'usine dessinée par Eero Saarinen pour IBM à Rochester (1958), est significative de ce tournant, qui marque déjà, en son temps, la dissolution programmée de l'organicisme dans les styles populaires et technologiques.

IV. L'ère informatique.

1. Le nihilisme contemporain

L'ère informatique commence par une prise de conscience nihiliste. Ce terme est généralement connoté négativement comme dénégarion de toutes les valeurs morales. Le nihilisme russe, celui de *Père et Fils* de Tourgueniev²⁸⁵, des *Démons* de Dostoïevski²⁸⁶, consiste dans un rejet des valeurs morales, dans un désir de faire table rase du passé. Le nihilisme n'existait pas avant l'ère industrielle, et il peut être défini au moins superficiellement comme le point de subjectivité zéro, un retour à un retour de la conscience libre sur elle-même comme épuisée. Nous avons défini les trois moments de l'Idée esthétique comme l'Idée de Révolution, l'Idéal du Progrès et l'Identité moderne. Ces trois moments correspondent à l'autodéfinition de la subjectivité par la médiation qu'est la forme du monde, définie de telle façon qu'elle puisse libérer la subjectivité de son déterminisme matériel et réaliser son bonheur. La révolution était l'appel démiurgique, le progrès sa réalisation collective, et la modernité sa réalisation individuelle. Le nihilisme est l'envers sombre de la révolution, la révolution sans aspiration : la pensée selon laquelle le « temps fléché »²⁸⁷ est une idéologie au sens marxiste, un simple argument pour maintenir l'accroissement de la productivité et de la consomptivité de la population. Il n'y a plus de finalité au progrès, tout ce qui a été dit et entrepris n'a servi qu'à dominer l'homme, et celui-ci n'a rien à attendre, ni des mots ni des choses : le nihilisme se présente ainsi. Léo Strauss présentait le nazisme comme étant un nihilisme²⁸⁸, et cela est compréhensible dans la mesure où la prédation qui le caractérise est un retour au règne animal justifié par la définition

²⁸⁵ *Père et Fils*, Ivan Tourgueniev, Gallimard, Paris, 1982.

²⁸⁶ *Les Démons*, Fédor Dostoïevski, Gallimard, Paris, 1955, 1974.

²⁸⁷ Nous renvoyons au chapitre IV, La fin du temps fléché et le retour du mythe du combat, de *L'Âge du Renoncement* de Chantal Delsol, Cerf, Paris, 2011, pp. 131-184.

²⁸⁸ Léo Strauss, *Nihilisme et politique*, Traduit de l'anglais et présenté par Olivier Sedeyn, éditions Payot & Rivages poche/Petite Bibliothèque, n°40, 2004

biologique de l'humanité qu'est le racisme idéologique, et cette prédation est une absence de pensée, le retour à des instincts primaires justifié par des arguments à prétention scientifique²⁸⁹.

Le nihilisme de l'ère informatique n'a que peu de correspondances avec le nazisme, même si de part et d'autre les références au fascisme et au nazisme renvoient soit à l'oppression de l'autodéfinition par les signes de la consommation, aux institutions traditionnelles ou à leur dénonciation²⁹⁰. L'ambiguïté quant à ces références renvoie en général à la « prostitution » de l'identité qu'induit la société de consommation, qui substitue à une identité spatiale une identité moderne, dépendante de la mode, que tous les « nihilistes » réprouvent ; ainsi le groupe Joy Division emprunte-t-il son nom à la troupe des prostituées nazies. D'autre part, à cette même époque le néonazisme et le terrorisme d'extrême gauche, les Brigades Rouges en premier chef, sont en pleine activité : ceci parce que la définition d'une subjectivité indépendante de la consommation, revendication de fond des révoltes de Mai 1968 a échoué, et que la liberté sexuelle qui en a été le versant matériel a été récupérée sous forme de marchandise.

Du nihilisme de l'ère informatique, le meilleur exemple est donné par *Orange Mécanique* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick (1971), d'après l'ouvrage d'Anthony Burgess (1962), où la jeunesse n'a d'autre fin que de se définir esthétiquement par la destruction, l'âge adulte par la soumission, et l'Etat par la lobotomie des citoyens. Cette perception d'une violence insoutenable et glaciale de l'ordre social est donc celle que reproduit la jeunesse, qui scande l'absence d'avenir, « No Future » avant de se tuer comme, Sid Vicious et Ian Curtis, ou de se soumettre, comme les protagonistes du film de Kubrick.

Le nihilisme contemporain se présente donc plutôt comme mouvement esthétique que comme mouvement de pensée : c'est le *punk*, dont le principe est de s'abîmer plutôt dans un art violent et farouche, où l'humain se définit comme

²⁸⁹ Ian Kershaw, *Hitler, Essai sur le charisme en politique*, Gallimard, Paris, 1995, p.66.

²⁹⁰ La chanson des Sex Pistols, *God Save the Queen*, identifie la Reine d'Angleterre et la tradition qui lui est associée, à un régime fasciste (« *God save the Queen/ The fascist regime/ There's no future* », sont les premières paroles).

irrationnel. La guerre froide apparaît comme absurde, et le cataclysme nucléaire qui pourrait en résulter, incompréhensible ; d'autre part, la désindustrialisation commençante et la hausse du chômage dans les pays industrialisés retirent à la population le mythe du progrès en marche : c'est ainsi que se définit l'absence d'avenir. La violence de l'ordre social – monopole de la violence physique de l'Etat, mais aussi violence psychologique du management et du chômage forcé – devient ce qui le définit, et l'esthétique punk n'est jamais qu'ironique en reprenant à son compte cette violence, en la travestissant en fête.

Les origines du nihilisme de l'ère informatique sont doubles. Le premier mouvement esthétique nihiliste, celui du futurisme italien, voulait faire table rase de toute la culture préindustrielle, pour promouvoir la technique comme le moyen de parvenir à la souveraineté du sujet sur le monde. Seulement, bien que partant des mêmes principes, le nihilisme contemporain sait que la technique détruit le monde naturel et le remplace par la mise en culture, l'industrie et la télévision, et que le sujet pensant n'est plus qu'un reliquat de conscience échappant à l'uniformité d'un monde où l'individu physique n'est plus qu'une pièce dans la machine économique, vouée à produire et à consommer, et qui ne se trouve d'humanité que dans l'irrationalité. Le punk est ainsi un contre-futurisme, un nihilisme définitif que les artistes traitent avec fureur en balançant entre fatalisme tragique et dérision quant à l'absurdité du monde réel, qui est aussi dérision d'eux-mêmes, puisque la condition de tout individu est de dépendre du système économique industriel, le plus souvent entendu comme « Le Système ».

Le mouvement punk prend d'autre part ses racines dans l'absence d'avenir, dans les œuvres catastrophistes et post-apocalyptiques, qui dépeignent l'effondrement programmé du système industriel depuis la seconde révolution industrielle²⁹¹. Le post-apocalyptique est précisément le moment où l'humain, qui a perdu sa suprématie à cause de la technique, se voit confronté à sa propre fin, que ce soit par son remplacement comme dans *La planète des singes* (Pierre Boule, 1963), son altération comme dans *La machine à explorer le temps* (H.G. Wells, 1895) ou plus récemment *Les particules élémentaires* (Michel Houellebecq, 1998), sa duplication comme dans *Blade*

²⁹¹ Jack London, *La peste écarlate*, 1912. H.G. Wells, *La machine à explorer le temps*, 1895.

Runner (Philip K. Dick, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques*, 1968), son anéantissement (James Cameron, *Terminator*, 1984, 1991) et enfin sa réduction à l'état de carburant et de bétail, comme achèvement de l'utilitarisme spectaculaire (Andrew et Larry Wachowski, *Matrix*, 1999-2003). Il y a là l'évocation du totalitarisme qui est l'envers du mystère de l'omnipotence plastique industrielle : toute altération de la nature humaine est une réification et réciproquement. Le mouvement punk, qui signifie au départ « délinquant », prend acte de cette réification et de cette altération, dénonçant le perfectionnement moral, qui n'est jamais sans implication sociale ; le racisme idéologique et la télévision, qui transforment l'humain en animal, soit en le classant comme tel, soit en le représentant comme un membre de la meute humaine ; la hiérarchie sociale qui fait de l'individu un outil ; et enfin le crédit et la publicité, qui en font un aliéné de l'achat régénérateur. Prenant acte donc, l'individu ne peut se définir qu'en tant que sauvage, à l'endroit où l'animalité et la machine vers laquelle tend toute civilisation se rencontrent. Chacun définit ainsi son style selon cette sauvagerie, qui apparaît aussi comme une forme de sagesse ; il ne s'agit pas alors du mythe du bon sauvage au sens traditionnel, tel qu'illustré dans *L'ingénu* de Voltaire par exemple (1767), mais du sauvage conscient de mépriser, voire de détester les artifices de la civilisation, et particulièrement ses dirigeants. Différents styles musicaux et vestimentaires traduisent ce recours à la « sauvagerie » : le punk en tête, mais aussi le métal et le gothique qui puisent dans leur inspiration de la sorcellerie médiévale, la culture hip-hop qui pratique le mélange entre l'urbanité froide et la culture noire occidentale, le reggae fondé sur la doctrine rastafari, et enfin la culture « techno », le cold-wave ou post-punk, qui réfèrent directement à la culture industrielle et à la machinisation de l'humain.

Le nihilisme de l'ère informatique se singularise donc par un rejet explicite du monde tel qu'il devient à partir du milieu des années 1970, comme des idéaux du progrès et des mirages de la modernité orchestrée par le système économique de la consommation. L'avènement progressif du virtuel comme interaction entre l'humain et la machine, la démiurgie graphique, l'évolution de la production industrielle vers une symbiose entre l'humain et l'environnement qui achève arbitrairement les efforts de l'art industriel matériel, ce que nous avons nommé la raison sensitive comme véhicule

d'une nouvelle ère historique, tout cela est parfaitement étranger au nihilisme et n'existe que pour faire exister une raison d'être postérieure au nihilisme, dans laquelle la croyance au progrès n'aurait pas à interférer.

Bien que ce nihilisme contemporain relève du domaine de l'art de la représentation, et qu'il s'oppose au construit comme une tension vers l'inhumanité de la civilisation, il se réalise dans l'architecture, comme utopie ironique, avec le groupe Métabolisme, créé en 1960 au Japon²⁹², dont un des artistes, Isozaki, déclare qu'« une ville se construit sur des ruines »²⁹³, puis le groupe anglais Archigram²⁹⁴. Les studios italiens Superstudio et Archizoom, parvinrent quant à eux, à rendre cette synthèse d'un espace fragmenté et démultiplié par le virtuel, dans lequel les hommes sont contraints d'errer sans repère, et qui est notre propre conception d'un espace réel qui n'est plus concevable qu'à travers le prisme de la représentation, et dont le destin est d'être remplacé par l'espace virtuel²⁹⁵.

L'ère informatique propose toujours trois types de design, mais là où les designs populaires et technologiques demeurent, l'organicisme qui s'y est dissout est remplacé par le romantisme de la démiurgie graphique, disponible à partir des ordinateurs personnels.

²⁹² Kishô Kurokawa, *Helix-City*, 1961 ; Arata Isozaki, *projet de ville aérienne*, 1960-1962 ; Kiyonori Kutake, *Projet de cité maritime*, 1958. In Raymond Guidot, *Histoire du Design de 1940 à nos jours*, Hazan, 2005, Paris, p.232.

²⁹³ *Idem.* p. 231.

²⁹⁴ *Idem.* pp. 233-235.

²⁹⁵ Superstudio, *Vita Educatzione Cerimonia Amore Morte* ; Archizoom Associati, *No-Stop City. Idem.* p. 238-239.

2. La postmodernité.

Le nihilisme contemporain auquel ont invité la littérature, la musique et l'architecture, impose une remise en question de l'art utilitaire, que l'on appelle postmodernité. En effet, la production industrielle avait poussé la civilisation sans cesse en avant, et désormais l'essence de l'art utilitaire était remise en question : l'esthétique de la fonctionnalité et de la reproductibilité, les idéaux du classicisme industriel, témoignaient de la soumission du monde matériel aux impératifs d'efficacité imposés par la morale utilitaire. A cette époque, certains designers ont décidé de refuser les idéaux du progrès et de fabriquer des objets utilitaires en rejetant les principes esthétiques de l'art utilitaire, recourant volontiers à l'art de la représentation et à la culture populaire, comme le démontre le fauteuil Joe di Maggio, du nom d'un joueur de Baseball. L'objet utilitaire ne propose plus de progrès, ni d'identité moderne, il revient à l'idée première de révolution, d'engouement populaire. Cette démarche n'a d'autre sens que d'être artistique, mais elle se veut avant tout créative, en rejetant les canons antérieurs. Elle fut principalement pratiquée par le groupe Memphis (1981) et son meneur, Ettore Sottsass (1917-1997). Cette esthétique utilitaire qui n'est utilitaire que par prétexte et entièrement vouée à l'esthétique, est essentiellement une réinterprétation de l'ornementalisme agressif des années 1950, mais sa démarche emprunte également à Gaudí par rejet de toutes les convenances esthétiques et recherche affichée de mauvais goût (Peter Shire, *Fauteuil Bel Air*, 1982 ; Shiro Kuratama, *table Kyoto*, 1982 ; Ettore Sottsass, *Etagère Carlton*, 1981). Malgré son manque de cohérence, la mode initiée par le groupe Memphis dura jusqu'au début des années 1990, comme illustration d'une période d'incertitude et de bouleversement dont on ne devait connaître les effets que dans la décennie suivante.

Le kitsch industriel, dont le design postmoderne de Memphis fut le moment décisif, mais qui avait déjà commencé dans les années 1970, devait progressivement disparaître ou se fondre. Car le kitsch consiste dans une débauche ornementale qui est la définition même du manque de goût et d'intelligence esthétique : c'est le refuser de comprendre la beauté inhérente à l'art utilitaire que de choisir les ornements les plus

gros, afin que l'objet signifie plus qu'il ne serve. Memphis réussit le tour de force de mettre à la mode et de faire passer pour sophistiquée la démonstration grossière de la capacité d'équipement hors de toute dimension historique. Fut-ce pour singer le manque de goût des classes populaires, ou pour inciter les classes plus élevées, par caprice, à adopter le goût des premiers ? Pour gommer le rapport de classe entre consommation des signes grossière et feutrée, ou dans les termes de Baudrillard, entre consommation et méta-consommation²⁹⁶ ? Le design populaire de l'ère informatique ne s'interroge pas autant, il ne fait que puiser dans l'inspiration populaire pour se démarquer du design technologique, même si ses œuvres pourtant influentes ne sont pas rééditées et ne servent que de curiosité pour riches amateurs, telle que la chaise barbare d'Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti (1985)²⁹⁷, qui tente de rendre compte de la sauvagerie nihiliste dans l'art utilitaire.

Car concrètement la fécondité de l'esprit populaire a fini par se déliter dans la consécration passéiste. L'engouement pour la décoration exotique, « coloniale », pour le goût rustique ou rétro l'emporta à partir des années 1990 dans la plupart des foyers, en concurrence avec l'organicisme bon marché d'Ikea et les rééditions des grands designers. Ceci s'explique par la créativité de l'esthétique virtuelle qui relègue le design matériel, l'esthétique industrielle au rang d'accommodement avec une réalité subie, où l'éclectisme devient tout à fait acceptable, car la mode, à ce niveau, n'a plus de signification.

²⁹⁶ *Société de Consommation*, op.cit. pp. 129-132.

²⁹⁷ Anne Bony, *Le Design*, op.cit. p. 173.

3. Le néoclassicisme.

Le design technologique se sait dépassé par l'informatique qui en est issu, laquelle commence à produire des environnements de synthèse multicolores, qui relèvent plus du postmoderne que du classicisme industriel. Il retourne alors à ses origines, il se ressource. Même en tant que style privilégiant l'exigence moderne, il est désormais porteur d'une tradition. Ce retour est réalisé par le style high-tech : application dans la décoration domestique du style propre à la production industrielle, dont Behrens et le Werkbund avaient été les initiateurs. Le centre Beaubourg par exemple, de Richard Rogers et Renzo Piano (1974), mélange les styles postmoderne et high-tech.

Ce ressourcement du design technologique témoigne de l'affaiblissement définitif du classicisme industriel. Le classicisme industriel réalisait l'Idéal du Progrès. Le design technologique, qui était la poursuite de cet idéal de fonctionnalité et de reproductibilité, participait à l'Idée de modernité et à l'identité moderne de l'individu sous la forme de signes d'exigence et d'autodétermination. L'Idéal du Progrès est désormais achevé, l'industrialisation a gagné la planète ; le classicisme a finalement atteint ses objectifs, mais il survit encore comme style de la distinction, de l'élégance. De signe de l'exigence, il est devenu symbole de raffinement et de hauteur de vues. Nous appelons ce design technologique le néoclassicisme français. Il prend acte de la leçon organiciste, mais conserve pour lui la recherche de la plus grande simplicité, allant parfois jusqu'à l'austérité. Andrée Putman (1925-) fut l'initiatrice de ce style au départ sans couleur et dépouillé, qui trouve son origine dans le travail de Charlotte Perriand au Japon, de la tentative d'interpréter le fonctionnalisme avec fluidité. L'ensemble de bureau réalisé pour le ministère de la culture à Paris²⁹⁸, est le plus éloquent témoignage de ce néoclassicisme et de la résurgence d'un design proprement politique en France, après le destin houleux que connut l'Art Décoratif. On retrouve cette impulsion dans le style de la Bibliothèque François Mitterrand (1989-1995), de

²⁹⁸ Anne Bony, op.cit. p.171.

Dominique Perrault (1953-). Philippe Starck (1949-) et Martin Szekely (1956-), sont davantage marqués par le style postmoderne (Starck, *Café Costes*, 1982-1984 ; Szekely, *Bureau Petit, chaise et guéridon Pi*, 1983), par l'insertion de formes acérées ou tranchantes dans leur épure. Les deux designers tendent par la suite vers une épure plus organique, avec pour finalité une parfaite fluidité, laquelle tend à faire disparaître le corps traditionnel de l'objet au profit de la simple forme préhensible. Le fonctionnalisme néoclassique tend donc à réduire la forme de l'objet à son usage, à éluder son propre déterminisme matériel, à appliquer à l'objet la même libération qu'à son usager (Starck, *Fauteuil Louis XX*, 1994 ; Szekely, *banc public pour J.C. Decaux*, 1993).

Ces principes sont réalisés par une étude continue de nouveaux matériaux, comme par exemple l'Alukobon, et tendent à partir des années 1990 à donner lieu à un nouveau style, porté vers la transparence, la légèreté des matériaux et la disparition des supports, qui tend après le tournant du millénaire vers la couleur : il s'agit d'un Immatérialisme. La fonction surpasse alors l'existence matérielle de l'objet qui doit laisser le plus grand espace possible. Le designer doit dès lors à opérer un travail sur l'espace pour ménager une forme à l'environnement, afin de conserver le confort et l'intimité mises en danger par la réalisation d'une maison de verre. C'est le cas de Matali Crasset (1961-), et de l'aménagement intérieur du Hi Hotel, à Nice (2003)²⁹⁹.

L'Immatérialisme, devenu un nouveau style international dès les années 1990, comme l'illustrent Marc Newson (1963- ; chaises longues Lockheed Lounge, 1986-1988 ; Embryo, 1988), Jonathan Ive (1967- ; i-book, 1999), Jasper Morrison (1959- ; Tramway de Hanovre, 1997), Ron Arad (1951- ; Rolling Volume, 1989 ; chaise Tom Vac, 1997), s'accommode donc très bien de la couleur à partir des années 2000. Cependant la tendance de l'objet à se dématérialiser pose la question de l'art utilitaire comme pratique, celle de la composition spatiale. Il est possible de concevoir, comme l'a fait Matali Crasset un espace de passage comme un hôtel, où l'espace doit être optimisé pour donner une plus grande impression de confort. Cependant les espaces domestiques impliquent un attachement aux objets sans lesquels l'espace demeure nu, dénué de la présence humaine qui imprime leur forme aux objets. Cette nudité est

²⁹⁹ *Ibidem*, p.213.

accrue par la faculté des objets à être rangés pour ménager l'espace, et témoigne du rétrécissement des espaces habitables dans les villes. Dans un espace de plus en plus restreint, qui menace de s'encombrer, tout objet est de trop, hormis le bureau, le fauteuil de bureau et l'ordinateur personnel ; le reste de l'espace doit être rationalisé, car il n'y a plus de place pour la composition spatiale ni pour l'identité qui en résulte, laquelle se manifeste par exemple par un pincement au cœur, lorsque l'on quitte un endroit qui est plein de souvenirs. L'Immatérialisme a pour but de libérer l'homme de la massivité de l'équipement domestique, mais il entérine la domination de l'espace virtuel sur l'espace réel ; l'espace réel apparaît comme un luxe plutôt que comme le fondement d'une identité, et l'espace virtuel, personnalisable à merci, évolutif, se conforme à la succession de désirs de plus en plus abstraits, comme d'améliorer son avatar ou de compter le plus d'interlocuteurs électroniques pour accroître un égo sans fondement et sans croyance.

4. La démiurgie graphique.

La démiurgie graphique est devenue, à partir des années 1990, la référence en matière d'esthétique utilitaire et industrielle, bien que le caractère industriel de l'esthétique utilitaire ne se trouve plus dans la production, mais dans la diffusion. A partir du moment où la conception du monde de la conscience, d'un environnement et des objets qui en font partie ne se matérialise plus, mais se réalise directement dans un espace qui y est consacré, plastique à merci, cette création devient entièrement libre. La production d'une infinité de mondes possible est ce qu'est la démiurgie graphique, et elle a donné lieu à un éclatement des styles, visibles au travers des jeux vidéo et du réseau internet, des services rendus par les différents sites.

Le principal problème que pose la démiurgie graphique est qu'elle ne prodigue pas l'identité dont le sujet a besoin pour se définir. Cela parce que l'espace virtuel est un espace en puissance, et même en toute-puissance, mais certainement pas en acte, et que ce qui s'y produit, dans la mesure où l'on se dissimule derrière une identité artificielle, n'a pas de conséquence ailleurs. Certes, le monde virtuel engendre sa propre culture, et celle-ci, par les merveilles qu'elle laisse entrevoir, communique si on la pratique avec le recul nécessaire, le goût pour le monde réel. En effet, comment peut-on apprécier un style ou comprendre la fonction des objets si on ne les comprend pas ? Cependant l'abstraction du monde virtuel qui séduit aisément la jeunesse, consacre, par son culte de la vitesse et du changement perpétuel, le manque d'attention, la superficialité, voire l'inhumanité. La démiurgie graphique est une culture qui ne peut être appréhendée à part de l'identité spatiale, à part des repères matériels.

C'est le sens spirituel de l'art utilitaire que de fournir un espace viable et propice à l'épanouissement personnel de la population entière, de lui prodiguer un style accessible, tant dans l'espace public que privé. Le succès international d'une entreprise comme Ikea ne fait que compenser avec peine ce que l'urbanisme et l'architecture ont échoué à faire depuis la seconde guerre mondiale : un espace convivial, propice à une

véritable entente civique et familiale ; à ceci près que la sacralité de l'espace public lui vient de sa vocation à la pérennité, tandis que l'ameublement bon marché – relativement à ce que l'on a pu définir comme art industriel – n'a pas cette même propension. L'art utilitaire, tant comme pratique que comme œuvre, consacre le citoyen comme maître de sa destinée et de l'espace qui lui convient. Ceci explique que l'on tienne partout à devenir propriétaire, comme l'a attesté la crise des *subprimes* de 2008 aux U.S.A.

La démiurgie graphique ne compte qu'une seule forme d'art, synthèse entre l'art de la représentation et l'art utilitaire à finalité démiurgique, il s'agit de la démiurgie graphique narrative et ludique, que l'on nomme jeu vidéo, et qui atteint son apogée dans les jeux de rôle et de simulation. Le jeu de rôle était un art, mais le graphisme informatique lui permet de prendre corps et de se réaliser, non plus comme récit vécu dans les pensées, mais en image et en temps réel. Que le jeu vidéo soit un art qui puisse se manifester comme dangereux parce que ceux qui y jouent peuvent perdre le contact avec le monde réel, cela ne l'est pas davantage que l'architecture ne manque pas de s'écrouler quelques fois ou la peinture qui a causé la mort de nombre de ses praticiens par inhalation toxique ; a-t-on pour autant cessé de peindre ou de construire ? Le jeu vidéo l'est moins encore que ces arts puisque le choix demeure à l'usager de s'y adonner ou pas.

Cependant l'absence désirée d'identité fixe chez l'usager des mondes virtuels, la possibilité assumée de pouvoir en changer, comme en témoignent les jeux vidéo où le moi est toujours un autre, induit un manque d'identité concrète, une aliénation spectaculaire. Il n'existe pas de style définitif auquel on puisse s'identifier dans la démiurgie graphique, mais seulement des niveaux de réalité qui consacrent les époques. Ce qui nous permet d'identifier les deux principales notions esthétiques de la culture de la démiurgie graphique que sont l'interface et l'immersion. L'interface est l'objet virtuel utilitaire qui permet l'accès à un monde virtuel déterminé. Il est nécessaire de la rendre la plus utile, la plus ergonomique et la plus esthétique afin de faciliter la préférence, voire l'achat du consommateur, qui font tous deux le succès des sites et des programmes. Toutefois l'interface souligne la nécessité d'organiser un espace immatériel, de fournir une console de commande, et de synthétiser ces

commandes sous forme d'icônes ; cet ensemble d'objets esthétiques est donc contrebalancé par l'immersion de l'utilisateur, qui doit oublier l'interface pour se plonger dans l'espace virtuel. Le seul repère auquel l'utilisateur du virtuel puisse se rattacher est une perpétuelle nouveauté, il s'agit donc qu'il oublie son existence corporelle pour exister dans et par la programme qu'il utilise. Une première immersion est réalisée par les images de synthèse, une seconde par la capture du mouvement et l'aisance de l'animation. Cependant il est certain que l'on tend vers la dissolution de l'interface et l'inclusion de la conscience entière, avec ses cinq sens, dans l'informatique. Bien que cet exploit technique paraisse prodigieux, la possibilité de s'isoler à loisir du monde réel pour entrer dans un rôle entraînerait la fin de toute citoyenneté, de toute implication du citoyen dans le devenir d'un espace public vidé, qui ne servirait même plus de lieu de rencontre ; c'est bien pourquoi le virtuel représente une solution aussi désespérée que courante à la surpopulation mondiale et à la diminution des ressources énergétiques.

Cependant la récente hégémonie du virtuel sur l'esthétique utilitaire et son art, tend à faire oublier que nous venons à peine d'entrer dans une ère nouvelle, et que la production industrielle devra encore se conformer à de nouvelles attentes, écologiques particulièrement. La raison sensitive, qui pousse l'esthétique utilitaire vers une symbiose interactive entre l'homme et son environnement, ne tend pas non plus uniformément vers le simulacre de liberté utilitaire, la réalisation ironique de la fin du déterminisme matériel qu'est l'immersion dans l'espace virtuel. Être humain signifie aussi avoir part à l'espace du monde réel et à un usage bénéfique de son corps, de sorte qu'il est plus sage, à l'instar des nihilistes les plus contemporains, de préférer l'humain tel qu'il est, sans altération ni réification. Car le gouvernement de soi, individuel ou collectif, ne peut se réaliser sans l'acceptation de sa propre condition, et celle-ci nous rattrape quels que soient les artifices dont nous usons pour nous y soustraire.

Conclusion : L'idéalisme plastique

Cette thèse, portant sur l'essence de la production industrielle, l'esthétique utilitaire, avait trois objets :

Le cours de l'Histoire est esthétique, car par les modèles esthétiques que nous poursuivons, nous définissons la forme du monde et de notre déterminisme collectif.

La liberté qui avait été poursuivie, celle de l'affranchissement quant au déterminisme matériel, a subi l'ironie de l'Histoire ; la production d'espaces virtuels autonomes et la possibilité qu'ils donnent à la conscience d'y résider, permettent à l'individu de s'abstraire de son enveloppe charnelle, et d'abstraire les désirs d'une population sans cesse plus nombreuse. Avec la perte des fardeaux qui pesaient sur le corps est advenue la perte du corps.

L'information de l'espace, depuis les infrastructures territoriales, en passant par la ville, jusqu'au domicile, avait pour finalité de donner corps à l'identité du citoyen quant à son espace. Cette identité a été balayée par la société de consommation, qui définit l'individu par son rapport matériel, esthétique et technique, à l'actualité. Ce remplacement a été entériné par les espaces virtuels où la conscience peut résider à son gré : l'espace réel a perdu sa référence, et l'on peut aisément, par incarnation spontanée, passer d'un espace artificiel à l'autre. Le virtuel – télévision, jeux vidéo, internet – véhicule une culture, pas une identité tangible, au contraire de la responsabilité civique quant à la configuration de l'espace commun et personnel.

L'art utilitaire, dans sa pratique comme dans ses œuvres, n'a pas donc pour seule finalité de combattre la dilapidation de la matière dans la consommation, en produisant des modèles pérennes, lesquels décident finalement de la forme et de la dilapidation du monde par récupération. L'art utilitaire permet de sauver la liberté du sujet pensant en le débarrassant de ses fardeaux matériels, et en lui conservant la jouissance de ce qui est le plus à même de le rendre heureux, son corps. En outre, il permet de définir la citoyenneté par la reconnaissance du sujet dans la forme de

l'espace du territoire national, de la ville et du domicile, et lui permet, en s'attachant à cet espace, de conserver sa liberté civique, celle de définir son destin personnel et collectif. L'art utilitaire permet donc de demeurer critique face aux changements matériels, de perpétuer la liberté civique et le rapport au monde réel qu'elle implique. C'est pourquoi il n'est pas simplement une œuvre de décoration, mais la détermination de notre destin individuel et collectif.

Ceci nous permet quelques remarques de plus large envergure. En effet, la responsabilité qui incombe au citoyen, dans les rapports de force que véhicule la conformation de l'espace réel, s'oppose en pratique à la relativité des valeurs spectaculaires, changeant au gré de la mode. Car la tentation est de laisser le monde suivre son cours et d'opiner silencieusement à tous les mélanges esthétiques qu'orchestre la publicité, afin de nous vendre quotidiennement un nouveau mode de vie. Il n'y a que la raison qui nous permette de distinguer clairement par l'esthétique, les valeurs les plus ouvertes à la diversité de l'âme humaine, et de réfuter le despotisme des caprices mondains : c'est une question politique, parce que notre rapport à l'espace détermine la solidité de notre condition, et que la dilapidation matérielle ne fait que souligner la faiblesse de nos valeurs esthétiques et morales, ramollissant les convictions nécessaires à la conservation de notre liberté, notre devoir à exister dans le monde tangible, dont aucun droit-créance ne peut compenser la perte.

La vérité est historique, et dans la mesure où elle donne forme au monde, elle détermine l'identité ou l'absence d'identité, la citoyenneté ou la sujétion ; elle est esthétique, vouée à être ressentie, à porter la beauté intrinsèque à la responsabilité morale du citoyen, ou la laideur de son désengagement. La vérité s'impose à nous, elle est transcendante parce que le changement ne nous est jamais qu'impensable ; elle se manifeste dans les épiphanies que sont les révolutions citoyennes, et se répète dans les révolutions esthétiques. La disparition de la vérité ne nous inquiète que lorsque nous l'empêchons de resurgir, lorsque nous acceptons les claustrations chatoyantes de la vaine consommation et du virtuel comme échappatoire. Même alors, la vérité nous apparaît, mais sous son jour le plus défavorable : la révélation devient alors, si nous abandonnons la beauté concrète du monde, ancrée dans sa naturalité et sa sublimation par l'humanité, effectivement une apocalypse. L'impératif hédoniste, pour crucial qu'il

soit, n'a pas de sens dans un monde qui s'oublie dans l'uniformité, car la chair même n'a de valeur que celle que l'on lui donne.

La typologie esthétique de l'Histoire industrielle telle qu'elle a été présentée ici, n'a d'autre finalité que de souligner l'immense puissance plastique de l'humanité, depuis qu'elle s'est dotée des méthodes de production et de diffusion industrielles ; cette puissance dépasse largement notre imagination, et notre responsabilité politique, tant personnelle que collective, s'y évalue, puisque la réification de l'être humain, dont le totalitarisme fut la réalisation politique, en est le mal inhérent.

Nous produisons notre monde : ceci n'est pas un mystère mais un dévoilement explicite, un exotérisme qui appelle à être renouvelé aussi souvent que possible. Il n'y a pas d'autre vérité, de conviction et d'efficacité que la révolution, le progrès et la modernité. Il ne s'agit donc pas ici de vouer un culte mystique à notre élan créateur, ou à la configuration de l'espace, mais de comprendre la profondeur de l'effort plastique de la civilisation industrielle eu égard à la conservation de notre liberté collective, sans laquelle la liberté individuelle ne peut être correctement déterminée. Ce sont nos mots et nos images qui donnent forme à nos outils, à nos demeures, à nos loisirs, à notre être ; ce n'est pas parce que nous décidons de comprendre ce que nous faisons de nous-mêmes, que cela rend notre approche moins spirituelle, bien au contraire. C'est cet idéalisme plastique que nous avons développé : nous sommes créateur de notre monde par production de sa forme, et dès lors, nous nous rendons responsables de ce que nous faisons de nous-mêmes.

L'approche de l'idéalisme plastique consiste donc à souligner l'importance de conserver l'intégrité de la condition humaine, que dévoilent la condition citoyenne et la conservation de la liberté civique. Travailler sur nos idées afin de concevoir notre monde selon les deux acceptions de la conception : intelliger et créer, est la seule façon pour le citoyen de ne pas être réifié et de se rendre pleinement responsable de lui-même. Ce sont les seules valeurs qui demeurent dans la grande révolution technique que nous vivons actuellement. Car la civilisation qui vient ne peut se construire sans refondation morale ni enseignement esthétique ; parce que nous sommes les démiurges de notre avenir, parce que le travail humain s'inscrit au sein de la nature et ne peut se départir de son exemple, il nous faut nous ressouvenir des paroles d'Epictète :

« Désormais, la matière sur laquelle je dois travailler, c'est ma pensée, comme celle du charpentier, c'est le bois ; celle du cordonnier, le cuir ; et mon travail consiste à user de mes représentations avec rectitude. [...] L'exil ? Et où peut-on m'expulser ? Hors du monde, on ne le peut. Mais partout où j'irai, il y aura le soleil, la lune, les astres, les songes, les présages, la conversation avec les dieux. »³⁰⁰

³⁰⁰ Epictète, *De la profession de cynique*, extrait des *Entretiens* d'Epictète édité aux Belles Lettres, Livre III, chapitre XXII, traduit par Joseph Souilhé, avec la collaboration d'Armand Jagu, Gallimard, Paris, 2005, p. 15.

Bibliographie :

Ere préindustrielle :

ANSELME de Cantorbéry, *Proslogion, allocution sur l'existence de Dieu*, traduction de Bernard Pautrat, Flammarion, Paris, 1993.

APPIEN d'Alexandrie, *Les guerres civiles à Rome, tome I*, Les belles lettres, Paris, 1993, 2004.

APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, traduction et notes de Pierre Grimal, Gallimard, Paris, 1958.

ANSALDI (Saverio), *Spinoza et le Baroque, infini, désir, multitude*. Kimé, Paris, 2001.

ARISTOTE,

Métaphysique, Vrin, Paris, 1991, 2000.

Les Politiques, édition par Pierre Pellegrin. Flammarion, Paris, 1990, 1993.

AUGUSTIN d'Hippone, *La Cité de Dieu*, Seuil, Paris, 1994.

BACON (Francis),

Novum Organum, Introduction, traduction et notes par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, 2010.

Of Empire, Penguin Books, 2005.

BAINTON (Roland Herbert), *La riforma protestante*, a cura di Leandro Perini, Einaudi, Turin, 1958, 2000.

BAYET (Jean), *La religion romaine*, Payot, Paris, 1956, 1969, 1976, 1999.

Bible de Jérusalem, Cerf, Paris, 1955, 1998.

BODIN (Jean), *Les six livres de la République*, abrégé de l'édition de Paris de 1583, par Gérard Mairet. LGF, Paris, 1993.

BRAUDEL (Fernand), *La dynamique du capitalisme*, Arthaud, Paris, 1985, Flammarion, Paris, 2008.

CAILLOIS (Roger), *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1939, 1995.

CALVIN (Jean), *Œuvres choisies*, édition d'Olivier Millet. Gallimard, Paris, 1995.

CAMPANELLA (Tommaso), *La Città del Sole*, a cura di Adriano Seroni, Feltrinelli, Milan, 1991, 2003.

CASSIRER (Ernst), *La philosophie des Lumières*, Arthème Fayard, Paris, 1966.

DAMISCH (Hubert), *L'invention de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, 1993.

DELEUZE (Gilles), *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Les éditions de minuit, Paris, 1988.

ELIADE (Mircea),
Le Sacré et le profane, Gallimard, Paris, 1965.
Traité d'Histoire des religions, Payot, Paris, 1964, 1975.

EPICTETE,
Entretiens, livres I à IV. Gallimard, Paris, 1991.
Manuel. Flammarion, Paris, 1997.

FUSTEL DE COULANGES (Numa Denis), *La cité antique*, Flammarion, Paris, 1984.

GALILÉE, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura du Fabio Atzori, Sansoni, Milan, 2001.

GILSON (Etienne), *Les métamorphoses de la cité de Dieu*, Vrin, Paris, 2005.

GRANET (Marcel), *La pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1934, 1968.

GRIMAL (Pierre), *La civilisation romaine*, Arthaud, Paris, 1960, Flammarion, Paris, 1981.

HOMO (Léon), *Rome impériale et urbanisme dans l'Antiquité*. Albin Michel, Paris, 1951, 1971.

HORACE, *Œuvres*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967

JULLIEN (François), *Traité de l'efficacité*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1996.

KOYRÉ (Alexandre), *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa Tarr, Gallimard, Paris, 1973.

LA BOËTIE (Etienne de), *Discours de la servitude volontaire*, Mille et une nuits, Paris, 1995.

- LALANDE (André), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1926, 2002.
- LEHMANN (Yves), *Religions de l'Antiquité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- LOT (Ferdinand), *La fin du monde antique et le début du moyen-âge*, Albin Michel, Paris, 1968, 1989.
- MACHIAVEL (Nicolas), *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 1996.
- MANENT (Pierre), *Histoire intellectuelle du libéralisme, dix leçons*, Calmann-Lévy, 1987, Hachette Pluriel, 1997.
- MORE (Thomas), *L'Utopie*, édité par Victor Stouvenel et Marcelle Bottigelli, 1966, 1982, Editions Sociales, 1997, La Dispute.
- NEGRI (Antonio), *L'anomalie sauvage, puissance et pouvoir chez Spinoza*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.
- ORS (Eugenio d'), *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 1935, 2000.
- PLATON, *La République*, traduction Pierre Pachet, Gallimard, Paris, 1995.
- PO-CHIA HSIA (Ronnie), *The World of Catholic Renewal (1540-1770)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Du contrat social*, Gallimard, Paris, 1964.
- SALLUSTE (Gaius Sallustius Crispus), *La congiura di Catilina*, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, (bilingue), RCS, Milan, 1976-2004
- SERGEANT (Bernard), *Les Indo-Européens*, Payot, Paris, 1995.
- SNODGRASS (Anthony), *La Grèce archaïque*, Hachette, Paris, 1986.
- SPINOZA (Baruch de),
Correspondance, éditée et traduite par Maxime Rovere, Flammarion, Paris, 2010.
Ethique, traduction et notes par Charles Appuhn, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.
Traité théologico-politique, traduction et notes par Charles Appuhn, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.
- THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, édition de Denis Rousset, Gallimard, Paris, 1964, 2000.

VERNANT (Jean-Pierre), VIDAL-NAQUET (Pierre), *La Grèce Ancienne*, Seuil, Paris, 1991.

VERNANT (Jean-Pierre),

Les origines de la pensée grecque, PUF, Paris, 1962, 2007.

Religions, Histoires, raisons, Maspero/La Découverte, Paris, 1979.

VOILQUIN (Jean), *Les penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

WIESEL (Elie), *Contre la mélancolie*, Seuil, Paris, 1981.

Ere industrielle :

ADORNO (Theodor Wiesengrund), HORKHEIMER (Max), *La dialectique de la raison*, traduit par Eliane Kaufholz, TEL Gallimard, Paris, 1944, 1969, 1994.

ALTHAUS (Horst), *Hegel, naissance d'une philosophie, une biographie intellectuelle*, traduction Isabelle Kalinowki, Seuil, Paris, 1999.

ARAGO (Dominique François Jean), *Gaspard Monge, Père des polytechniciens*, Firmin Didot, Paris, 1853, Seghers, Paris, 1965.

ARENDT (Hannah), *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, traduction de Patrick Lévy, Gallimard, Paris, 1954-1972.

ARON (Raymond), *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, Paris, 1995.

AUDARD (Catherine), *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme ; tome I, Bentham et ses précurseurs ; tome II, L'utilitarisme victorien ; tome III, l'utilitarisme contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

BAUDRILLARD (Jean),

La société de consommation, Denoël, Paris, 1970.

Le système des objets, Gallimard, Paris, 1968.

Les stratégies fatales, Grasset & Fasquelle, Paris, 1983.

BENTHAM (Jeremy), *De l'ontologie*, traduction de J.P. Cléro et C. Laval, Seuil, Paris, 1997.

BERNAYS (Edward), *Propaganda, comment manipuler l'opinion en démocratie*, La Découverte, Paris, 2007.

BERKELEY (George), *Les principes de la connaissance humaine*, traduction de Charles Renouvier. Armand Colin, Paris, 1920.

BORGMANN (Albert), *Power Failure, Christianity in the culture of technology*, Brazos, Grand Rapids, 2003.

BOUTHOU (Gaston), *Traité de polémologie, Sociologie des guerres*, Payot, Paris, 1951, 1970, 1991.

CANETTI (Elias), *Masse et puissance*, traduction de Robert Rovini, Gallimard, Paris, 1966.

CHÂTELET (François),

La philosophie du monde scientifique et industriel, de 1860 à 1940, Hachette, Paris, 1976, 2000.

Le XX^{ème} siècle, Hachette, Paris, 1976, 2000.

COMITE INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, La Fabrique, Paris, 2007.

COMTE (Auguste), *Catéchisme positiviste*, édition de Frédéric Dupin, Editions du Sandre, Paris, 2009.

DAGEN (Philippe), HAMON (Françoise), *Histoire de l'art, XIX^{ème}-XX^{ème} siècle*, Flammarion, Paris, 2003.

DEBORD (Guy),

Potlatch (1954-1957), Editions Gérard Lebovici, Paris, 1985, Gallimard, Paris, 1996.

La Société du Spectacle, Buchet-Chastel, Paris, 1967 ; Champs Libre, Paris, 1971, Gallimard, Paris, 1992.

Commentaires sur la société du spectacle, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1988, Gallimard, Paris, 1992.

DELSOL (Chantal),

Le Souci contemporain, Complexe, Paris, 1996, La Table Ronde, Paris, 2004.

Eloge de la Singularité, essai sur la modernité tardive, La Table Ronde, Paris, 2000.

Michel Villey, *Le juste partage*, avec Stéphane Bauzon, Dalloz, Paris, 2007.

L'âge du renoncement, Cerf, Paris, 2011.

D'HONDT (Jacques), *Hegel secret*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

Les dirigeants français et le changement, Editions le Huitième jour, Paris, 2004.

ELLUL (Jacques), *Le Bluff Technologique*, Hachette, Paris, 1988.

FAYE (Jean-Pierre), *Introduction aux langages totalitaires, théorie et transformations du récit*, Hermann, Paris, 2003.

FERENCZI (Thomas), *Critique du biopouvoir*, Complexe, Paris, 2001.

FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

FUKUYAMA (Francis), *La fin de l'Histoire et le dernier homme*, traduit par Denis Armand Canal, Flammarion, Paris, 1992.

GARO (Isabelle), *L'idéologie ou la pensée embarquée*, La Fabrique, Paris, 2009.

GOFFI (Jean-Yves), *La philosophie de la technique*, Presses universitaires de France, Paris, 1988, 1996.

HABERMAS (Jürgen), *La technique et la science comme idéologie*, traduction et préface de Jean-René Ladmiraal, Denoël, Paris, 1973.

HEGEL (Wilhelm Georg Friedrich),

Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé, 1830, traduction par Maurice de Gandillac, sur le texte établi par Friedhelm Nicolin et Otto Pöggeler, Gallimard, Paris, 1970.

La phénoménologie de l'Esprit, traduit et édité par Bernard Bourgeois, Vrin, Paris, 2006.

La philosophie de l'Esprit (1805), traduction de Guy Planty-Bonjour, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, 2002.

La raison dans l'Histoire, traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Plon, Paris, 1965, 10/18, 2001.

La science de la logique, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Vrin, Paris, 1970, 1994.

Le vocabulaire de Hegel, par Bernard Bourgeois, Ellipse, Paris, 2005.

Principes de la philosophie du Droit, traduit et édité par André Kaan, TEL Gallimard, Paris, 1940.

HEIDEGGER (Martin), *Essais et conférences*, traduit par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, TEL Gallimard, Paris, 1958.

JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale, les fondations du langage*, traduction de Nicolas Ruwet, Editions de minuit, Paris, 1963.

JOURDE (Pierre), NAULLEAU (Eric), *Précis de littérature du XXI^{ème} siècle*, Mango, Paris, 2008.

KERSHAW (Ian), *Hitler, Essai sur le charisme en politique*, Gallimard, Paris, 1995.

KÖHLER (Wolfgang), *Psychologie de la forme*, Gallimard, Paris, 1964.

LÉNINE (Vladimir Ilitch Oulianov),

Matérialisme et empiriocriticisme, éditions en langue étrangère, Pékin, 1975.

Que Faire ? présenté par Jean-Jacques Marie, Seuil, Paris, 1966.

LEVINAS (Emmanuel), *Le temps et l'autre*, Fata Morgana, Paris, 1979, Presses Universitaires France, Paris, 1983.

LUKACS (Georges), *La pensée de Lénine, L'actualité de la révolution*, traduit de l'allemand par J.M. Bröhm et B. Frankel, Denoël/Gonthier, Paris, 1972.

LYOTARD (Jean-François), *La condition post-moderne*, Editions de minuit, Paris, 1979.

MACHEREY (Pierre), *Hegel ou Spinoza*, La Découverte, Paris, 1990.

MARCUSE (Herbert),

L'homme unidimensionnel, Les éditions de minuit, Paris, 1964, 1968.

Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale, Editions de minuit, Paris, 1968.

MARX (Karl),

Introduction à la critique de l'économie politique, L'Altiplano, Paris, 2008.

Le capital, Livre I, traduction J. Roy, édition de Louis Althusser, Flammarion, Paris, 1969.

Manifeste du Parti Communiste, avec Friedrich Engels, traduction Emile Bottigelli, Aubier, Paris, 1972, Flammarion, Paris, 1998.

Philosophie, édition de Maximilien Rubel. Gallimard, Paris, 1965, 1968, 1982, comprenant tout l'œuvre, excepté *Le capital*.

MAZZINI (Giuseppe), *Pensées sur la démocratie en Europe*, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2002.

MILL (John Stuart),

L'utilitarisme, édité par George Tanesse, Flammarion, Paris, 1988.

De la liberté, traduction de Fabrice Patant, Presses Pocket, 1970, 1990.

MONOD (Jean-Claude), *La querelle de la sécularisation, de Hegel à Blumenberg*, Vrin, Paris, 2002.

MURAY (Philippe), *Festivus, Festivus, conversations avec Elisabeth Lévy*, Arthème Fayard, Paris, 2005, Flammarion, Paris, 2008.

NEGRI (Antonio), HARDT (Michael),

Empire. Exils, Paris, 2000.

Multitude. La Découverte, Paris, 2004.

NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Paris, 1971, 2002

RAWLS (John), *Théorie de la justice*, Seuil, Paris, 1987, 1997.

RÉMOND (René), *Introduction à l'Histoire de notre temps*, Seuil, Paris, 1974, 1979.

RICŒUR (Paul), *L'idéologie et l'utopie*, Seuil, Paris, 1997.

SCHWARTZENBERG (Roger-Gérard), *L'Etat spectacle, essai sur et contre le star-system en politique*, Flammarion, Paris, 1977.

SERREAU (René), *Hegel et l'hégélianisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

SHIRER (William Lawrence), *Le Troisième Reich, des origines à la chute*, Stock, Paris, 1962.

SIMMEL (Georg), *Sulla guerra*, a cura di Simona Giacometti, Armando Editore, Rome, 2003.

SPITZ (Jean-Fabien), *Philip Pettit, Le républicanisme*, Michalon, Paris, 2010.

STERNHELL (Zeev), *Les anti-Lumières*, Arthème Fayard, Paris, 2006, 2010.

VANCOURT (Raymond), *La pensée religieuse de Hegel*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

WEBER (Max),

L'éthique protestante et l'éthique du capitalisme, Plon, Paris, 1964, 1967.

Le savant et le politique, traduction de Julien Freund, Plon, Paris, 1959.

WIGGERSHAUS (Rolf), *L'école de Francfort, Histoire, développement, signification*, traduction de Lilyane Deroche Gurcel, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

Esthétique :

ABENSOUR (Miguel), *De la compacité, architecture et régimes totalitaires*, Sens et Tonka, Paris, 1997.

ABERCROMBIE (Stanley), *A century of interior design, 1900-2000*, Rizzoli, New York, 2005.

ALBRECHT (Donald), *Andrée Putman, Œuvres complètes*, Rizzoli, Paris, 2009.

ARGAN (Giulio Carlo), *Gropius et le Bauhaus, l'architecture de notre société*, Einaudi, Turin, 1951, Denoël/Gonthier, Paris, 1979.

Arts graphiques (Les), traduction par Maria Grazzini, Scala, Florence, 2009, Editions Place des victoires, Paris, 2010.

ASSOULY (Olivier), *Goûts à vendre, Essais sur la captation esthétique*, Editions du regard, Paris, 2007.

AUBRY (Françoise), VANDEVERBREEDEN (Jos), *Horta, Naissance et dépassement de l'art nouveau*, Flammarion & Ludion, Paris & Gand, 1996.

AUBRY (Françoise), *Horta ou la passion de l'architecture*, Ludion, Gand, 2005.

Aux origines de l'abstraction, 1800-1914, catalogue de l'exposition, RMN, Paris, 2003.

Barocco et Rococò, Feierabend, Berlin, 2003.

Le Baroque et le Classicisme, Scala, Florence, 2006.

BANN (Stephen), *The traditions of Constructivism*, Thames & Hudson, Londres, 1974.

BARSAC (Jacques), *Charlotte Perriand et le Japon*, Norma éditions, Paris, 2008.

BARTHES (Roland),

Mythologies, Seuil, Paris, 1957.

Système de la mode, Seuil, Paris, 1967.

Bauhaus, a conceptual model, Hatje Kantz éditeur, Ostfildern, 2009.

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2000, Allia, Paris, 2009.

BIROLI (Viviana), *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milan, 2008.

Blason, art héraldique, Encyclopédie Diderot et d'Alembert, Paris, 1751-1772.

BODEI (Remo), *Le forme del bello*, il Mulino, Bologne, 1995.

BONY (Anne),

Le design, Larousse, Paris, 2004.

Prisunic et le Design, Alternatives, Paris, 2008.

Brera, Guide complet des œuvres de la pinacothèque, Scala, Florence, 1997.

BORSI (Stefano), *Borromini*, Giunti, Florence, 2000.

BORSI (Franco), PORTOGHESI (Stefano), *Horta*, Marc Vokar éditeur, Bruxelles, 1970, 1990.

BOUVIER (Roselyne), *Majorelle, une aventure moderne*, La Bibliothèque des Arts et Serpenoise, Paris, 1991.

BRIDGES (Ann), *Alphonse Mucha*, The Complete Graphic Works, Academy Editions, Londres, 1980.

BUCI-GLUCKSMANN (Christine), *La folie du voir, une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris, 2002.

BURCKHARDT (Lucius), *Le Werkbund, Allemagne, Autriche, Suisse*, Biennale di Venezia, 1977, Editions du moniteur, 1981.

BUSCH (Bernd), *Deutsches Design, 1950-1990*, Prestel, Munich, 1990.

CALLOWAY (Stephen), *Le style liberty, un siècle d'Histoire d'un grand magasin londonien*, Armand Colin, Paris, 1992.

CARMEL-ARTHUR (Judith), *Le Bauhaus*, Carlton, Londres, 2000.

CHARBONNEAUX (Jean), *La sculpture grecque archaïque*, Editions de Cluny, Paris, 1939.

CINQUALBRE (Olivier), LEMONIER (Aurélien), *Robert Malle-Stevens*, Centre Georges Pompidou, 2005.

COHEN (Jean-Louis), *Mies van der Rohe*, Hazan, Paris, 1994.

COLLINS (Michael), PAPADAKIS (Andreas), *Post-modern Design*, Academy Editions, Londres, 1989.

CONSTANTINO (Marie), *Art Nouveau*, Atlas, Paris, 1990.

CORBUSIER (Charles-Edouard Janneret-Gris, dit Le),

Urbanisme, G. Grès et Cie, Paris, 1925, Flammarion, Paris, 1994.

La Charte d'Athènes, Editions de Minuit, 1957, Seuil, 1971.

DACHS (Sandra, sous la direction de),

Charles et Ray Eames, objets et mobilier, Le Moniteur, Paris, 2008

Alvar Aalto, objets et mobilier, Le Moniteur, Paris, 2008

DARLING (Elizabeth), *Le Corbusier*, Carlton, Londres, 2000.

DARTOIS, BROUSSET, ROLLET, COHEN, *Couleurs et formes, l'héritage de l'école de Nancy*, Somogy, Paris, 2005.

DEBIZE (Christian), *Emile Gallé et l'école de Nancy*, édition Serpenoise, Metz, 1998.

DEJEAN (Philippe), COLENO (Nadine), BOULAY (Jacques), HUCKE (Uwe), *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti*, Editions du Regard, Paris, 1981.

DEICHLER (Susanne), *Piet Mondrian*, Taschen, Cologne, 2005.

Design d'en France, RG Consulting, avec le concours du Centre Georges Pompidou et du musée d'Orsay, Pékin, 2004.

DOSTOÏEVSKI (Fédor Mikhaïlovitch), *Les Démons*, traduction de Boris de Schlœzer, Gallimard, 1955, 1974.

DRAGUET (Michel), *L'art nouveau retrouvé*, Skira et Seuil, Milan et Paris, 1999.

DROSTE (Magdalena), LUDEWIG (Manfred), *Marcel Breuer, design*. Taschen, Cologne, 2001.

DUNCAN (Alastair),

Louis Majorelle, Traduit de l'anglais par Jean-Paul Murlon, Flammarion, Paris, 1991.

Art déco, Traduction de l'anglais par Michèle Hechter, Thames & Hudson, 1988, 1989.

DREXLER (Arthur), *Charles Eames*. MOMA, New York, 1973.

ECO (Umberto), *La guerre du faux*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1995.

Encyclopédie des Arts Décoratifs et industriels au XX^{ème} siècle, en douze tomes, éditée pour l'exposition universelle de 1925. Imprimerie nationale, office central d'éditions et de librairie, Paris, 1925, rééditée par Garland Publishing, New York et Londres, 1977.

FIELD (Charlotte et Peter)

William Morris (1834-1896), Taschen, Cologne, 1999.

Design du XX^{ème} siècle, Taschen, Cologne, 2001. 2005.

Design scandinave, Taschen, Cologne, 2003, 2005.

Design handbook, Taschen, Cologne, 2006.

FLAMAND (Brigitte), *Le Design, Essais sur des théories et des pratiques*, Editions du regard, Paris, 2006.

FLUSSER (Vilém), *Petite philosophie du design*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Circé, Paris, 2002.

FRANCONE (Marcello), *Ballà, la modernità futurista*, Skira, Milan, 2008.

FRANKL (Paul), *Form and Re-form, a practical handbook of modern interiors*, Hacker Art Books, New York, 1972, réédition de Harper and brothers, New York, 1930.

FRANTKE (Irmela), *Jugendstil*, Musée régional du Bade, Karlsruhe, 1978 .

GALLÉ (Emile) : *Ecrits pour l'art*, Editions Jeanne Laffitte, Marseille, 1998.

GARNIER (Tony), *Une cité industrielle*. Philippe Sers, Paris, 1998.

GÖSSEL (Peter), LEUTHAÜSER (Gabriele), *L'architecture du XX^{ème} siècle*, Taschen, Cologne, 2005.

GUIDOT (Raymond),

Histoire du Design de 1940 à nos jours, Hazan, Paris, 1994, 2004.

Design, techniques et matériaux, Flammarion, Paris, 2006.

HAHN (Peter), DROSTE (Magdalena), *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, Cologne, 1990, 2002.

HANKS (David A.), HOY (Anne), *Un design américain, Le streamline de 1930 à nos jours*, Flammarion, Paris, 2005.

HEDLER (Ernst), ULRICH (Ralf), *DDR Design, Design de la RDA*, Taschen, Cologne, 2004.

HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Edition de Paolo Zaccaria et Benoît Timmermans, LGF, Paris, 1997.

HEROLD (Inge), *Turner on Tour*, Prestel, Munich, 1997-2004.

HESS (Alan), WEINTRAUB (Alan), *Frank Lloyd Wright, bâtiments publics*, Rizzoli, New York, 2008.

HODDÉ (Rainier), *Alvar Aalto*, Hazan, Paris, 2008.

HORN (Richard), *Memphis, Objects, Furniture and Pattern*, Quarto, New York, 1986.

HOWE (Katherine S.), WARREN (David B.), *The Gothic Revival Style in America (1830-1870)*, Museum of fine Arts, Houston, 1979.

HUISMAN (Denis), *L'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, 1963.

HUYGHE (Pierre-Damien), *Art et Industrie, philosophie du Bauhaus*, Circé, Paris, 1999.

HUXLEY (Aldous), *Les portes de la perception*, Editions du Rocher, 1954, 10/18, 2007.

ITTEN (Anneliese), ROTZLER (Willy), *Johannes Itten, Werks und Schriften*. Orell Füssli éditeur, 1964.

JOLLANT-KNEEBONE (Françoise), *La critique en Design, contribution à une anthologie*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

JOLLANT-KNEEBONE (Françoise), ROUARD (Margo), *Design français, 1960-1990, trois décennies*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

JOOSTEN (Joop M.), *Piet Mondrian, catalogue raisonné*. Skira, Mila, 1998.

JOUSSET (Marie-Laure), *Charlotte Perriand*, Centre Georges Pompidou, 2005.

KALLIR (Jane), *Egon Schiele, œuvre complet*, Gallimard, Paris, 1990, 2001.

KALMBACH (Jean-Michel), *Alvar Aalto, Designer*, préface de Juhani Pallasmaa, Paris, 2003.

KANDINSKY (Wassily), *Du spiritual dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1954, traduit de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette Ducrest, Denoël, 1987, 1989.

KANT (Emmanuel), *Le jugement esthétique*, textes choisis par Florence Khodoss, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, 2001.

KATZ (Sylvia), *Plastics, Designs and Materials*, Studio Vista, Londres, 1978.

KLEE (Paul), *Théorie de l'art moderne*, Denoël, Paris, 1964, 1985.

KENIG (Gloria), *Charles et Ray Eames*, Taschen, Cologne, 2005.

KRON (Joan), SLESIN (Suzanne), *High-tech*, L'Equerre, Paris, 1980.

LAMBERT (Gilles), *Caravage*, édité par Gilles Néret, Taschen, Cologne, 2005.

LANDAU (Ellen), *Jackson Pollock*. Abrams, New York, 1989.

LARSSON (Lars Olof), *Albert Speer, le plan de Berlin, 1937-1943*, Almqvist et Wiksell international, Stockholm ; traduction Béatrice Loyer, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1983.

LAURENT (Stéphane), *Chronologie du Design*, Flammarion, Paris, 1999.

LAVRENTIEV (Alexander), NASAROV (Yuri), *Russian design, Traditions and Experiment, 1920-1990*, Academy Editions, Londres, 1995.

LEMOINE (Serge), *Mondrian et De Stijl*, Hazan, Paris, 2010.

LÉSOUAL'CH (Théo), *La peinture japonaise*, Editions Rencontre, Lausanne, 1967.

LIPOVETZKY (Gilles), *L'empire de l'éphémère, la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, Paris, 1987.

LOOS (Adolf), *Ornement et crime*, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Payot & Rivages, 2006.

LCEWY (Raymond), *La laideur se vend mal*, Gallimard, Paris, 1963.

LOYER (François), *L'école de Nancy, 1889-1909, Art nouveau et Industries d'art*, RMN, Paris, 1999.

LUCIE-SMITH (Edward), *Le Symbolisme*, Thames et Hudson, Londres, 1972, Paris, 1999.

LUTZ (Brian), *Knoll, le design moderniste*, Rizzoli, New York, 2010.

MACCARTHY (Fiona), *British Design since 1880, a visual history*, Lund Humphries, Londres, 1982.

MALDONADO (Gurtemie), *Mondrian*, Hazan, Paris, 2002.

MARCADÉ (Jean-Claude), *Le futurisme russe, aux sources de l'art du XX^{ème} siècle, 1907-1917*, Dessain et Tolra, Paris, 1981.

MASSU (Claude), *L'architecture de l'école de Chicago*, Bordas, Paris, 1982.

MIDAL (Alexandra), *Design, Introduction à l'Histoire d'une discipline*, 2009, Pocket, Paris.

MIGNOT (Claude), RABREAU (Daniel), *Histoire de l'Art, Temps modernes, XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Flammarion, Paris, 1996.

MONDRIAN (Piet) : *Réalité naturelle et réalité abstraite*, traduit par Michel Seuphor, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

MORRISON (Hugh), *Louis Sullivan, prophète d'architecture moderne*, Norton, New York, 1935, 1962.

MOSSMAN (Susan), *Early Plastics, Perspectives 1850-1950*, Leicester University Press, Leicester, 1997.

MOULIN (François), *Jean Prouvé, Le maître du métal*, La nuée bleue, Strasbourg, Editions de l'Est, Nancy, 2001

NEUBAUER (Hendrik), WACHTEN (Kunibert), *Urbanisme et architecture, le XX^{ème} siècle*, Tandem, Potsdam, 2010.

NIETZSCHE (Friedrich), *La naissance de la tragédie*, traduit par Hans Hildebrand et Laurent Valette, Christian Bourgois, 1991, 10/18, 1998.

NOSÉ (Michiko Rico), FREEMAN (Michaël), *le Design au Japon*, Octopus, Londres, Paris, 2003.

ÓLAFSDÓTTIR (Ásdís), *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps. La diffusion internationale du Design, 1920-1940*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1998.

PANSERA (Anty), *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Rome et Bari, 1993.

PAWLEY (Martin), *Buckminster Fuller, How much the buildings weight ?* Trefoil Publications, Londres, 1990.

PEDROCCO (Filippo), *Canaletto and the venetian vedutisti*, Scala, Florence, 1991, 2001.

PEREC (Georges), *La vie mode d'emploi*, LGF, Paris, 1978.

PEVSNER (Nicolaus), *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Thames & Hudson, 1968, Paris, 1993.

PEZONE (Rossella Froissart), *L'art dans tout, les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, CNRS, Paris, 1994.

PFEIFFER (Bruce Brooks), *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Cologne, 2007.

PHILIPPI (Simone), *Starck*, Taschen, Cologne, 2003.

PRATCHETT (Sir Terence), *Va-t-en guerre*, traduction de Patrick Couton, l'Atalante, Nantes, 2003.

RAGON (Michel), *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne, en trois volumes*, Casterman, 1986, Seuil, Paris, 1991.

REMMELE (Mathias), *Le mobilier de Charles et Ray Eames*, Vitra, Weil am Rhein, 2007.

REMMELE (Mathias), VON VAGESACK (Alexander), *Marcel Breuer, Design and architecture*, Vitra, Weil am Rhein, 2003.

RENNERT (Jack), WEILL (Alain), *Alphonse Mucha, toutes les affiches et panneaux*, Henri Veyrier, Paris, 1984.

RHEIMS (Maurice), *L'objet 1900*, Arts & Métiers graphiques, Paris, 1964.

Rijksmuseum, Les chefs d'œuvre, guide, Rijksmuseum, Amsterdam, 2003.

RIOUT (Denis), *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Gallimard, Paris, 2000.

ROE (Jeremy), *Antoni Gaudí*, traduit par Elise Nœtinger, Parkstone Press, New York, 2009.

ROOJEN (Pepin von), *Jugendstil*, Agile Rabbit Editions, Amsterdam, 2006.

ROUSSEAU (François Olivier), *Andrée Putman*, Editions du Regard, Paris, 1989.

SCHWEIGER (Werner J.),

Wiener Werkstätte, art et artisanat, 1903-1932, Pierre Madraga éditeur, Bruxelles, 1982.

Art Nouveau à Vienne, Wiener Werkstätte, Herscher, Paris, 1990.

SELLE (Gert), *Geschichte des Design im Deutschland*, Campus, Francfort sur le Main et New York, 1994.

SERRAINO (Pierluigi), *Eero Saarinen*, Taschen, Cologne, 2005.

STIEGLER (Bernard), *Ars Industrialis, Réenchanter le monde, La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, 2006.

STORRER (William Allin), *The architecture of Frank Lloyd Wright, a complete catalog*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts et Londres, 1974.

TAPIÉ (Victor Lucien), *Baroque et Classicisme*, Hachette, 1980.

TERAKUZA (Akiyama), *La peinture japonaise*, Skira et Flammarion, Genève, 1961, 1977.

THIÉBAUT (Philippe), *Art Nouveau Revival*, Snoek, 2009.

THIÉBAUT (Philippe), GABET, HÉRAN, MASSÉ, *Un ensemble art nouveau, la fondation Rispal*, Flammarion, Paris, 2006.

TOURGUENIEV (Ivan), *Pères et fils*, traduction de Françoise Flamant, Gallimard, Paris, 1982.

TRIGGS (Oscar Lovell), *Le mouvement Arts & Crafts*, Parkstone Press international, New York, 2009.

VAN DE VELDE (Henry),

Déblaiement d'art et autres essais, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1973.

Formules de la beauté architectonique moderne, Archives d'archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1979.

VERCELLONI (Matteo), BIANCHI (Riccardo), *Le Design, L'évolution des formes, des idées et des matières, de la révolution industrielle à nos jours*. Mondadori, Milan, 2004 ; Solar, Paris, 2005.

VIAL (Stéphane), *Court traité du Design*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène Emmanuel),

Entretiens sur l'architecture, 1863, Pierre Madraga Editeur, Bruxelles, 1977.

L'éclectisme raisonné, choix de textes et préface de Bruno Foucart, Denoël, Paris, 1984.

VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, Errance, Paris, 2005.

WLASSIKOFF (Michel), *Histoire du design graphique en France*, Arts Décoratifs, Paris, 2005.

ZIMMERMANN (Claire), *Mies van der Rohe*, Taschen, Cologne, 2006.

Table des Matières :

Introduction.....	4
Première partie : Théorie esthétique de l'Histoire industrielle	19
I. Le renversement de l'Histoire industrielle	19
1. L'Idée esthétique et le renversement historique.	19
2. L'utilitarisme, morale industrielle	27
3. Le renversement et le découpage historiques.	32
4. Les deux moments de la raison spatiale.	44
5. La raison plastique.	59
II. Phénoménologie de l'Idée esthétique.	65
1. Métaphysique de la production incrémentielle.....	69
2. L'idée de révolution.....	77
3. L'Idéal du Progrès.....	82
4. L'Idée esthétique de modernité.	97
5. L'Identité moderne.....	132
6. L'aliénation spectaculaire et le Design matériel comme spiritualité.	141
Deuxième partie : La beauté utile.....	155
I. Le sacré comme principe esthétique.....	155
1. Définition nécessaire du sacré.....	155
2. Les arts de la représentation. Sacralité de l'esprit absolu.	165
3. Modernité du sacré de la représentation.	168
4. Le sacré dans l'art utilitaire	173
II. Beauté et utilité dans la tradition occidentale.....	182
1. Ornement et parure	182
2. L'utilité exclue de la beauté artistique	185
3. La beauté utile.	190
4. L'idéal d'utilité	193
5. Le classicisme utilitaire antique.....	199
III. Esthétique utilitaire industrielle.....	207
1. La spatialité	209
2. L'art industriel.	216

3. Catégories d'espace et œuvres de Design	230
IV. L'immanence spatiale	264
Troisième partie : Histoire philosophique du Design.	268
Introduction.....	268
I. Le symbolisme industriel.	273
1. L'artiste utilitaire.....	273
2. Démiurgie et Profusion	278
3. Le sublime industriel	281
4. L'archaïsme industriel.	285
II. Le classicisme utilitaire.....	289
1. Le nihilisme futuriste.....	292
2. Le classicisme industriel.	295
3. L'art décoratif	300
III. Le romantisme industriel.....	308
1. L'organicisme.....	311
2. Plastique et résurgence.....	314
IV. L'ère informatique.....	319
1. Le nihilisme contemporain.....	319
2. La postmodernité.....	324
3. Le néoclassicisme.....	326
4. La démiurgie graphique.....	329
Conclusion : L'idéalisme plastique	332
Bibliographie :.....	336
Ere préindustrielle :.....	336
Ere industrielle :	340
Esthétique :	345
Table des Matières :.....	354