



## **”Unité morale et valeur sociale des arts appliqués à l’aube de l’industrialisation”**

Rossella Froissart

### **► To cite this version:**

Rossella Froissart. ”Unité morale et valeur sociale des arts appliqués à l’aube de l’industrialisation”. Nel McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos. *L’Art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Presses universitaires de Rennes, pp.79-94., 2014, art et société. hal-01476692

**HAL Id: hal-01476692**

**<https://amu.hal.science/hal-01476692>**

Submitted on 6 Mar 2017

**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.

# *Utilité morale et valeur sociale des arts appliqués à l'aube de l'industrialisation\**

Rossella FROISSART PEZONE

Aix-Marseille université – AReA (UMR 7303 – TELEMME)

Dans le temps long qui va de Condorcet aux clubs anarchistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art social peut être désigné comme un courant qui se propose de contribuer à l'organisation rationnelle de la vie collective « afin d'assurer le plus grand bonheur possible au plus grand nombre<sup>1</sup> ». Neil McWilliam a montré les facettes diverses que cette notion recouvre dans le champ des beaux-arts pendant la période qui voit l'essor et la diffusion des idéologies révolutionnaires. Il reste à savoir si les arts industriels et décoratifs prennent part à cette recherche et, le cas échéant, dans quelle mesure.

Un premier écueil vient contrarier celui qui se penche sur les débats autour de cette question au XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que les effets de l'industrialisation commencent à marquer la production artistique, l'indétermination de la terminologie oblige à redéfinir sans cesse le périmètre de l'enquête. Faut-il prendre en compte les objets fabriqués à l'aide des machines, à faible visée esthétique et destinés à une large clientèle? Ou, au contraire, tout en restant dans le domaine de l'objet usuel, s'en tenir à la seule qualité artistique? L'éventail est extrêmement large qui comprend, dans l'ensemble de la production associant à une finalité d'usage une intention esthétique, aussi bien le mobilier princier que l'élément en terre-cuite moulée enjolivant une gouttière. Après avoir décortiqué les usages divers des termes « arts utiles », Jean-François Luneau révèle l'aboutissement de cette évolution : l'utilité qui est au centre du plaidoyer de Roger Marx dans son célèbre ouvrage *L'Art social* (1913) n'est plus du tout celle qui avait suscité les louanges des apôtres de la révolution – autant idéologique qu'industrielle – survenue au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. L'on peut ajouter que non seulement le sens du vocable a subi d'étonnants glissements sémantiques, mais les diverses acceptions peuvent coexister. À titre d'exemple Charles Lacouture, dans son *Esthétique fondamentale* parue en 1900, continue de soustraire les « arts utiles » à la sphère esthétique en les rattachant aux applications exclusivement techniques. Suivant la tradition de l'*Encyclopédie* et des premiers

rapports des Expositions de l'Industrie nationale, il les identifie aux « instruments et appareils plus ou moins ingénieux » qui servent à l'homme pour « utiliser l'action de la pesanteur, la puissance du vent, des chutes et des cours d'eau<sup>3</sup>... » Ce flou sémantique reflète le statut incertain d'une production qui avait la particularité de relever dans des proportions variables autant du « dessin » – la plus haute des opérations intellectuelles – que du « métier », soumis aux nécessités de la fabrication mécanique et de la vente.

Une deuxième difficulté touche à la nature du corpus théorique choisi et dont l'examen permettra de comprendre la place accordée aux arts appliqués dans la réflexion plus globale suscitée par l'avènement souhaité d'un art social. Car, pour ce qui est de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, rien ou presque n'est dit à propos du sujet qui nous intéresse ici dans les textes canoniques de la pensée utopique et sociale étudiés par Neil McWilliam. La littérature sur laquelle nous pouvons nous appuyer émane essentiellement des artistes décorateurs, soutenus parfois par des critiques ou des figures institutionnelles. Après la tentative d'un Quatremère de Quincy ou d'un Émeric-David d'intégrer ce qui était alors qualifié d'« arts du luxe » dans le processus de moralisation révolutionnaire, c'est par le biais de la valorisation du travail que les arts devenus « industriels » échapperont à leur infériorité – voire inutilité – sociale. Néanmoins la reconnaissance de leur efficacité en vue du progrès des masses est loin d'être acquise et subit le contrecoup de la perception négative liée à la mécanisation et à la division des tâches. Au cours des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle le divorce entre concepteur et réalisateur est consommé : à partir des années 1840 les cabinets de dessinateurs professionnels foisonnent dans la capitale et les machines à vapeur sont installées au Faubourg Saint-Antoine au service de grands et petits ateliers<sup>4</sup>. Dans le champ esthétique, la remise en question de la hiérarchie classique par le romantisme permet de desserrer opportunément l'étau des frontières érigées entre les beaux-arts et ses applications usuelles. Des revendications catégorielles émergent alors de la part d'artistes industriels – dessinateurs ou ouvriers d'art – qui, en insistant sur leur participation concrète et bénéfique au moderne système de production, pensent pouvoir conquérir un rang au sein d'un système réformé des arts. Il n'est pourtant pas rare que ces mêmes artistes industriels finissent par regretter le cadre socialement rassurant des vieilles corporations artisanes, en écho à l'intérêt suscité par le compagnonnage à la veille de 1848<sup>5</sup>.

Ce nœud d'aspirations contradictoires ne peut que contribuer à brouiller la place des arts appliqués dans le discours sur l'art social tel que l'élabore la gauche française pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La disparité des statuts entre les artistes approfondit les divisions et élargit l'écart entre concepteurs – recrutés le plus souvent dans les rangs des architectes, sculpteurs ou dessinateurs – et ouvriers exécutants. La conciliation s'avère difficile entre la volonté de valorisation esthétique des arts appliqués par leur inclusion dans la catégorie du grand art et l'exaltation de leur spécificité, qui est de mettre l'invention et l'originalité au service d'une finalité fonctionnelle et sociale. Ces deux objectifs en partie antinomiques conditionnent les options théoriques et cristallisent les préoccupations catégorielles, faisant du champ des arts appliqués l'un des lieux d'élaboration des esthétiques sociales.

## L'UTILITÉ AU PRISME DE L'UNITÉ IDÉALE DES ARTS

■ Il ne fait pas de doute que l'affirmation révolutionnaire de la valeur morale de l'art a offert un terreau extrêmement favorable à la reconsidération du rôle social des « arts du luxe<sup>6</sup> ». Ce changement radical de perception n'allait pas de soi. Aborder cette question exige de considérer de plus près la notion d'« utilité » au moment où, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est convenu de croire que « le bien est ce qui est utile à la société et le mal ce qui nuit à son intégration et à son efficacité<sup>7</sup> ». On peut relever un premier paradoxe : on reconnaît aux arts décoratifs et industriels un rôle social seulement dans la mesure où ils réussissent à se rapprocher des « arts du génie » – nous dirions les beaux-arts. Si l'on s'en tient à l'étude séminale d'Annie Becq, dès les décennies qui précèdent la Révolution l'« utilité », loin d'être entendue comme une qualité propre à une commode, à une assiette ou à une étoffe, repose sur l'efficacité idéologique voire morale de l'œuvre d'art<sup>8</sup>. Quatremère de Quincy l'affirme dans une formule lapidaire de ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* : « l'utilité, qui doit être le point de vue de l'art, est l'utilité morale<sup>9</sup> ». Le dommage causé par la perte d'autonomie de l'œuvre d'art est tout relatif dès lors que celle-ci se fait au profit de son élévation philosophique ou politique. Quelle peut être alors dans ce contexte la place des « arts du luxe », fabrications qui, si elles répondent à des besoins matériels, appartiennent aussi, par le travail soigné des matériaux et la préciosité de leur exécution, au domaine du superflu ? Dans ces œuvres, l'« invention » ne jouit d'aucune liberté, elle n'existe donc pas à proprement parler. De surcroît leur fabrication ne mobilise l'« entendement » et la « raison » que pour s'adapter aux contraintes techniques et matérielles. Dernier grief : quand bien même une certaine recherche esthétique présiderait à la conception d'une psyché ou d'un candélabre, elle n'aurait comme but que d'atteindre la catégorie discréditée de l'« agréable<sup>10</sup> ». Pour le classicisme moralisateur ces arts se retrouvent de fait à l'opposé d'une « utilité » qui, n'étant pas spécialement liée à l'usage matériel et quotidien de l'objet, qualifie plus un tableau ou une statue qu'une assiette ou un lit.

La thématique révolutionnaire d'exaltation de la Nation n'arrange rien : l'on voit mal comment, dans le *Museum* de 1793 qui fait de l'œuvre d'art un instrument supplémentaire d'émulation dans le concert culturel européen, les « arts du luxe » participeraient de la construction d'un récit collectif galvanisant. Par ailleurs, malgré la réévaluation par l'*Encyclopédie* du rôle social des « arts mécaniques », ceux-ci continuent à recouvrir l'ancienne division des « métiers » mise en place au Moyen Âge et restent ainsi aux marges de la hiérarchie académique. Pendant ces décennies fébriles de retour à une ambitieuse grandeur classique et philosophique, ces arts, que l'on dénommera industriels ou décoratifs, sont synonymes, au mieux, d'avancées techniques, au pire d'une « dégradation hédoniste de l'apparat ostentatoire d'éblouissement » que les théoriciens de l'art vont s'évertuer à éradiquer<sup>11</sup>. Tant qu'ils ne seront pas soumis à une massification relative grâce à une fabrication simplifiée et progressivement mécanisée, leur potentiel progressiste n'est que difficilement appréhendé. La trajectoire est complexe qui mène de la défiance révolutionnaire envers des arts décoratifs à leur valorisation, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en tant qu'arts « expressifs<sup>12</sup> ». Ce basculement d'une esthétique de

l'imitation à une esthétique de l'expressivité s'effectue d'abord dans les « arts du dessin » – architecture, peinture et sculpture. Pour les arts décoratifs et industriels, c'est dans le camp des rationalistes que ce changement de paradigme s'amorce dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'appréciation de l'architecture, dont la naissance et l'épanouissement, selon Marc-Antoine Laugier, sont à mettre au crédit de l'étude bien comprise des besoins et de la mise en œuvre réfléchie des techniques, trace le chemin sûr d'une revalorisation sociale qui s'accomplit pleinement au cours du siècle suivant<sup>13</sup>. Au lieu de bannir l'« agréable », entendu comme le vernis du bon goût enjolivant des nécessités plutôt triviales, certains en font l'une des facettes de l'« utile » compris comme la réalisation de l'exigence morale du « Grand Beau ». La beauté qui en résulte est alors entendue aussi comme la perfection d'une chose par rapport à sa fin et le plaisir que l'utilisateur en retire peut faire légitimement partie de cette finalité. L'abandon progressif de la notion classique de « beau réel » (immanent aux choses), pour celle de « beau relatif » (dépendant de la perception de l'individu qui en jouit), va aussi dans le même sens<sup>14</sup>.

On le voit, ce n'est pas tant l'« utile » qui est discrédité – ni celui didactique du grand art ni celui pratique des arts mécaniques. Pour que les arts décoratifs et industriels soient admis dans le cercle moralisé des arts, c'est l'« agréable » qui doit cesser d'être considéré comme le revers sensualiste du « Grand Beau ». Il est vrai que, dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, le raidissement des formes contribue à la défaveur de la « petite manière » qui avait envahi jusqu'aux intérieurs aux lignes molles et gracieuses si méprisées par Quatremère de Quincy<sup>15</sup>. L'antagonisme entre esthétique sensualiste et rationalisme classique trouvera un écho quelques décennies plus tard dans l'opposition avancée par Herbert Spencer, Charles Blanc ou Paul Souriau entre arabesque et ligne droite.

Bien plus que la revalorisation supposée des arts « mécaniques » par les philosophes de l'*Encyclopédie*, la légitimation du rôle social des arts décoratifs et industriels au XIX<sup>e</sup> siècle s'opère grâce à l'émergence de la notion d'unité de l'art, telle qu'elle est développée, entre autres, dans les textes de Quatremère de Quincy (ses *Considérations* de 1791 et de 1815), de Chaussard et d'Émeric-David. Percier et Fontaine en font le socle de leur « Discours préliminaire » du *Recueil de décorations intérieures*<sup>16</sup>. Sans besoin de préconiser une quelconque remise en cause de la hiérarchie classique, ces auteurs finissent par accorder aux « arts du luxe » un rôle social important mais uniquement dans la mesure où ceux-ci respectent deux impératifs : le premier impose d'opter pour le classicisme sévère d'un « grand art » désormais réformé ; le deuxième est d'assurer la primauté de la France dans la fabrication de biens de consommation dont la vente doit concourir autant à la richesse économique du pays qu'à son rayonnement culturel. L'adoption d'un style classique et sévère commun est donc la preuve de l'unité retrouvée au nom du beau idéal. Quant à l'autonomie indispensable à un art libre et pleinement citoyen, Quatremère de Quincy est convaincu, pour sa part, qu'elle peut exister seulement dans un régime qui a rompu aussi bien les liens de la dépendance de l'artiste au mécène que ceux qui attachent l'artiste au marché. Le théoricien s'efforce à soustraire les arts appliqués aux deux « inutilités » qui les guettent et qui en rabaisent le rang : la première les confine dans la sphère des besoins sensuels et

superflus d'une clientèle aux goûts corrompus dont la rocaille devient l'emblème ; la deuxième est celle qui, en retirant ces objets du circuit de l'usage courant pour les exposer dans les salles d'un musée, les fossilise dans un rôle décoratif – au même titre d'ailleurs que tableaux ou statues. Certes les bénéfices commerciaux qu'on retire de la mise en circulation de ces objets apportent un facteur supplémentaire d'appréciation, mais ils ne sont que les effets indirects d'une osmose concrètement réussie – parce que rationnellement comprise et explicitée par le langage classique – des arts et des sciences. C'est au nom de cette unité de l'art bâtie sur le socle d'un beau universel et classique que l'on doit comprendre l'incitation de Quatremère de Quincy à supprimer l'École de dessin de Bachelier, fondée pour former les artisans en 1766. En perdant de vue l'élévation idéale commune, la future École des arts décoratifs est accusée d'avoir encouragé une pratique séparée des arts, confinée dans le mauvais goût, le préjugé et la routine<sup>17</sup>. À l'appui de sa proposition pour la création d'une Académie des arts du dessin réunissant toutes les spécialités (y compris une classe d'Ornement), il argumente :

« ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre d'êtres privilégiés s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau gagnera jusqu'aux derniers produits de la main. Ne croyez pas que ce petit nombre d'hommes occupés de l'imitation intellectuelle de la nature, soit sans rapport avec ceux qui ne semblent destinés qu'aux travaux serviles d'une imitation subalterne. Croyez au contraire que cette co-relation invisible au commun des hommes est la plus forte et la plus sensible aux yeux du Philosophe qui aperçoit [*sic*] la chaîne commune à tous les résultats de l'industrie. Croyez que c'est au feu des arts du génie que vous verrez s'échauffer et s'éclairer tous les arts de l'industrie, ce sont les arts de l'esprit qui perfectionnent ceux de la main<sup>18</sup>. »

Charles Percier ne dit pas autre chose, lorsqu'il justifie son engagement dans les applications usuelles des beaux-arts :

« La théorie du goût ne saurait séparer dans cet empire les plus légers produits de l'art de ses plus vastes ouvrages. Un nœud commun les rassemble. Une active et réciproque influence s'exerce entre eux. Quelle que soit la manière d'imiter et de faire qui domine dans un tems [*sic*] ou dans un pays, l'œil éclairé du connaisseur en distingue, en suit l'effet et les conséquences, dans les plus grandes entreprises de l'art de peindre, de sculpter et de bâtir, comme dans les moindres œuvres des arts industriels, qui se mêlent à tous les besoins et à toutes les jouissances de l'état social<sup>19</sup>. »

C'est aussi cette unité qui, selon Chaussard, confère à l'art industriel une noblesse tout en élargissant l'assise sociale du grand art :

« Dessinateurs, imprimez aux instruments de l'industrie des formes simples ; à ceux du luxe, à tous ces éléments de jouissance, à ces meubles, à ces recherches voluptueuses, des formes élégantes ; à ces jardins, des formes romantiques ; à la parure des femmes, des formes gracieuses ; aux vêtements de l'homme, des formes majestueuses et sévères ; mais rappelez-vous que le goût est le sentiment des convenances. Ce sentiment a guidé les anciens en tout, et particulièrement dans la distribution

des ornemens [sic]. Les ornemens [sic], lorsqu'ils ne sont point commandés par la nécessité ou appelés par la grâce, forment une tache ou une dissonance<sup>20</sup>. »

Si, à propos de l'Exposition de l'industrie nationale, Émeric-David insiste sur le lien entre art, industrie et commerce, c'est également pour mieux plaider les bénéfices que le « Grand Beau » retire du fait de se décliner dans les productions les plus variées :

« Entrons sous ces portiques, et considérons successivement ces richesses. Des dentelles : quels élégants dessins ! Quoi ! la villageoise qui les a exécutées, au bruit de ses fuseaux entremêlés et roulants, savait-elle que des ornements trouvés sur des vases d'Athènes ou d'Agrigente en avaient donné le modèle ? Non, elle a suivi le trait que l'on plaça sous ses yeux ; c'est ainsi que le rustique jouit de la clarté du jour, sans connaître les lois des mouvements célestes. [...] Combien d'objets différents placés les uns auprès des autres ! [...] le même art a tout dessiné, tout dirigé. Voici d'autres objets que nous trouvons sans cesse présents à nos yeux dans les palais les plus somptueux, dans les asiles les plus modestes. Ce sont les papiers qui couvrent nos lambris ; ils ornent le salon du riche ; ils égayent le grenier du malheureux. L'art a multiplié ses ressources pour se prêter à toutes les fortunes, pour convenir à tous les goûts<sup>21</sup>. »

Cette osmose entre les arts du dessin et les produits de l'industrie extrait alors ces derniers du rang inférieur dans lequel le système académique les avait cantonnés pour les élever à une dignité morale nouvelle. Certes l'*Encyclopédie* avait fourni la grille théorique en vue d'une relative appréciation de la manualité associée aux métiers artistiques, mais c'est finalement à la Révolution et à leurs porte-paroles – Quatremère de Quincy, Chaussard ou Émeric-David – que l'on doit la reconnaissance claire de la part que les productions les plus usuelles peuvent prendre dans la définition du rôle social de l'art.

#### LES OUVRIERS D'ART CONTRE LA « FINALITÉ SANS FIN »

■ Les 126 signataires du *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* présenté à l'Empereur en 1852 ne s'y trompent pas : la filiation avec les idéaux de la Révolution est clairement affichée et deux des trois propositions – celle concernant l'organisation des expositions et celle préconisant la création d'un musée des Beaux-Arts appliqués à l'industrie – reprennent l'élan progressiste qui avait animé Émeric-David<sup>22</sup>.

L'« Avant-propos », signé par le saint-simonien Jules Klagmann, débute par la réfutation de la condamnation rousseauiste de l'art – sévérité déjà critiquée par Chaussard et ranimée par les invectives moralisantes lancées par Proudhon contre le luxe. Mais c'est aussi la révolution de 1848 et son cortège de tentatives réformatrices qui trouvent un écho évident dans le *Placet*. L'historien Garnier-Pagès inscrit au cœur de l'action du gouvernement provisoire les propositions de réforme de l'enseignement professionnel, les projets de commandes de décoration publique (le Louvre, la rue de Rivoli...) ou de produits manufacturés artistiques (les soieries lyonnaises) ainsi que la volonté de rendre toute leur grandeur aux établissements « où l'industrie doit monter au niveau de l'art, dont les produits sont appelés à

servir de modèles de goût, de style, de travail, et dont les découvertes sont destinées à enrichir les connaissances et les procédés de nos fabricants<sup>23</sup> ». Klagmann est nommé, avec Jean Feuchère (corédacteur du *Placet*) au sein du Conseil supérieur de perfectionnement pour donner une nouvelle impulsion aux Manufactures – Sèvres, les Gobelins, Beauvais – dans l'esprit des Ateliers nationaux<sup>24</sup>. On constate par ailleurs la surreprésentation des artistes employés à Sèvres et aux Gobelins parmi les signataires de 1852.

La nécessité d'organiser des expositions et d'ouvrir des salles permanentes aux arts industriels afin de magnifier le travail ouvrier avait déjà été défendue par Émeric-David :

« L'établissement de ce Musée [olympique] conduirait à une autre institution du même genre ; institution plus vaste, plus neuve, aussi importante par son objet. Ce serait une collection de chefs-d'œuvre des habiles ouvriers vivants dans tous les arts. Là le charpentier déposerait le modèle d'une machine dont l'invention ou l'exécution pourraient l'honorer ; le serrurier montrerait comment il assouplit un métal revêché ; le menuisier, le fondeur, feraient voir jusqu'à quel degré de perfection ils savent réunir dans leurs ouvrages, et la plus grande utilité, et le charme des formes les plus agréables. [...] Ennoblissons tous les états, pour ennoblir le caractère de tous ceux qui les exercent<sup>25</sup>. »

C'est cet effort en vue de la mise en place d'un système des arts global que Klagmann, Clerget (qui remplace Feuchère, prématurément décédé) et Chabal-Dussurgey réactivent ; un écho plus modeste persistera dans le Musée du soir (1894) de Geffroy ou dans le musée d'Art industriel du palais Galliera (1901), ces deux institutions répondant à une même volonté de mettre en avant la création vivante<sup>26</sup>. Cependant plus que la préoccupation organisatrice qui règle jusque dans les moindres détails le classement des sections de l'école et la distribution des objets dans les salles d'exposition, c'est l'ambition de la réflexion qui fait du *Placet* un jalon essentiel dans l'élaboration de l'idée d'art social. La brochure permet tout d'abord de mesurer la distance qui sépare désormais le concept d'« utile » ayant cours dans une France en pleine industrialisation, de la notion révolutionnaire élaborée un demi-siècle plus tôt. Si l'utilité de l'art est, comme chez Quatremère de Quincy et Chaussard, toujours liée à la valeur symbolique qui en fait un élément central du rituel social, dans son « Avant-propos » Klagmann déplace cette notion de la sphère d'une citoyenneté quelque peu abstraite à celle historiquement concrète du travail. C'est par le travail que l'artiste industriel ennoblit les objets usuels, au-delà de leur destination, qu'elle soit banale ou précieuse<sup>27</sup>. L'intention esthétique de l'objet ne doit toutefois pas entraver la diffusion, facilitée au contraire par la maîtrise des techniques modernes. Le sens progressiste d'utilité se trouve de ce fait associé bien plus aux arts industriels qu'aux beaux-arts :

« L'homme qui boit dans une sèbile de bois est plus près de la brute qui s'abreuve dans une auge de pierre, que celui qui se désaltère dans un vase de cristal ; et l'artiste qui a donné à ce cristal sa forme empreinte dans un moule de bronze par le simple secours d'un souffle d'une seconde, et, partant, à meilleur marché que le façonnage de la sèbile, a plus fait pour ennoblir et moraliser son semblable que

tous les inventeurs de systèmes : par le travail, il lui a donné l'usage et la jouissance des choses dont les rhéteurs n'ont su que lui inspirer l'envie<sup>28</sup>. »

Et pourtant, l'année même de la présentation du *Placet*, Herbert Spencer publie son article « L'utile et le beau » où l'option kantienne de la « finalité sans fin » est reformulée de manière lapidaire : « L'utile devient le beau, quand il cesse d'être utile<sup>29</sup>. » Pour le philosophe, le paysage dont on oublie la productivité agricole ou les volutes d'un coquillage mort sont l'expression paradigmatique de la beauté, naturelle comme artistique. Le *Cours d'Esthétique* de Théodore Jouffroy, paru en 1843, avait déjà bien balayé la question en affirmant que « le sentiment de l'utile n'est pas le sentiment du beau. L'utile n'est pas ce qui constitue le beau<sup>30</sup> ». « L'objet utile – avait-il précisé – [est] l'objet qui peut satisfaire dans l'homme des besoins précis ; et l'objet beau [est] l'objet qui ne correspond pas dans l'homme à quelques-uns de ces besoins ; le beau [...] c'est l'inutile, le contraire de l'utile. [...] Le beau est inutile de sa nature [sic]<sup>31</sup>. » L'exemple choisi est déjà, comme plus tard pour Spencer, celui de la « belle campagne » dont on ne considère nullement les cultures et qui devient, de ce fait, paysage ou *veduta*. L'« utilité » comme la « nouveauté », caractéristiques de la bonne production industrielle, sont ramenées par Jouffroy à l'« agréable » et sortent donc sans surprise du champ esthétique. Pire, elles sont même exclues du champ social car si la « sympathie » partagée fonde l'appréciation du beau, l'égoïsme est au contraire à la base de la satisfaction purement individuelle procurée par un objet qui n'a comme fonction que de pallier un manque. Cependant Jouffroy opère un distinguo intéressant :

« il y a des choses belles qui sont en même temps utiles : un meuble par exemple, une coupe à boire ; dans ce cas, on sent que l'esprit distingue l'utilité de la beauté, et n'induit pas l'une de l'autre. Les belles coupes artistiques sont moins commodes que nos gobelets ; si elles étaient d'une forme moins belle, de proportions moins parfaites, elles seraient aussi utiles et cesseraient d'être belles ; il en est de même de tous nos meubles. Ce qui fait la beauté d'une maison, d'un palais, fait rarement son utilité. Les colonnes qui entourent la Bourse font sa beauté ; mais elles font qu'on ne voit pas clair dans les chambres ; j'aimerais mieux les maisons de la rue Rivoli. Les palais italiens sont, dit-on, aussi incommodes que beaux. [...] Il y a un cas du beau qui semble prouver en faveur de la théorie de l'utilité. Dans une machine par exemple, la perception du rapport des moyens à la fin excite souvent le sentiment du beau ; ce qui fait croire que c'est l'appréciation de l'utilité de la machine qui la fait trouver belle. Mais ce n'est pas l'utilité de ce que peut faire la machine qui la fait trouver belle ; c'est le rapport de toutes ses parties à une seule fin ; cette combinaison est seule belle<sup>32</sup>. »

Charles Blanc n'affirme pas autre chose, pour qui un meuble ne peut comporter qu'une seule beauté, celle de « caractère », car, précise-t-il, « à proprement parler, à parler rigoureusement, les objets utiles, n'ayant pas la beauté pour fin, ne sont pas beaux : ils ne peuvent qu'être embellis<sup>33</sup>. »

Le front des artistes industriels et des penseurs qui contestent cette vision est bien fourni mais n'est pas homogène. Le parti le plus radical est sans doute celui promu par Klagmann et Feuchère dans le *Placet*. Repris et commenté, Théodore Labourieu en fait le point de départ de la Société du Progrès de l'art industriel qu'il

constitue en 1858, dont l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie est l'émanation la plus directe, du moins dans sa toute première phase d'existence. Personnalité oubliée, Labourieu aurait été écarté de l'Union centrale, selon ses dires, au terme d'un conflit surgi entre les artistes fondateurs et les puissants industriels devenus hégémoniques à l'époque impériale<sup>34</sup>. Dans son *Organisation du travail artistique* l'homme de lettres n'hésite pas à se servir du titre de l'ouvrage du révolutionnaire Louis Blanc pour traiter à sa manière d'une branche spéciale de la production industrielle, celle touchant à l'art qui « n'est pas un luxe » mais « une nécessité<sup>35</sup> ». L'avènement de l'« époque de démocratie universelle » procurera, selon lui, une jouissance élargie des œuvres liées aux usages de la vie quotidienne et laissera émerger une création collective :

« L'art n'a plus qu'un Mécène, le public. C'est de lui et pour lui que l'art doit naître et grandir. [...] Parce que les chemins de fer qui relient les peuples, parce que l'électricité, qui porte d'une seconde à l'autre la pensée des nations, ont d'autres monuments à donner au monde que les églises gothiques, les *fac simile* [sic] du Parthénon et les chefs-d'œuvre de la renaissance. [...] Car l'art c'est le peuple. [...] tout vient d'abord d'en bas ; tout vient du sol, la fleur la plus suave, comme l'art le plus pur<sup>36</sup>. »

Cependant cette hypothèse d'un art industriel populaire et collectif est rendue problématique par la revendication du droit à la signature avancée par Feuchère et Klagmann et fortement soutenue par le même Labourieu. Paradoxalement, la deuxième partie de l'ouvrage de Louis Blanc était une réfutation du droit d'auteur au profit de la circulation libre et généreuse de la pensée et des idées<sup>37</sup>. Or Klagmann réclame, contre la prétention de l'industrie à réduire l'artiste industriel « à l'état de matière première lui appartenant corps et pensée », « la propriété intellectuelle et matérielle des œuvres d'art » telle que les écrivains l'avaient obtenue un demi-siècle plus tôt<sup>38</sup>. Le processus de « distinction » relevé par Annie Becq à propos des gens de lettre est désormais à l'œuvre aussi dans le champ des arts industriels et décoratifs, et c'est précisément sous ce drapeau, plutôt que sous celui d'un art « par tous », que l'Union centrale, qui se veut l'héritière des 126 signataires du *Placet*, mènera la bataille pour la reconnaissance sociale dans les décennies qui suivent<sup>39</sup>.

#### LES DANGERS DE LA SOCIALISATION DU BEAU PAR L'INDUSTRIE

■ Quinze ans après le *Placet* le glissement du concept d'« utilité » de l'ordre moral révolutionnaire – qu'il s'agisse de celui de 1789 ou de celui de 1848 – à la sphère pratique et marchande est pleinement consommé. En 1868, l'éditorial liminaire de la revue *L'Art industriel* fait de l'« utilité » non pas l'attribut social du « Gand Beau » mais une qualité dont seules les bonnes ventes attestent la réalité tangible. L'industrie, en redistribuant plus largement la richesse, crée aussi une nouvelle classe de commanditaires, bien plus nombreux que les grands seigneurs oisifs d'antan et aux goûts plus versatiles<sup>40</sup>. L'artiste industriel est, quant à lui, seul capable de réunir dans une même œuvre les conditions distinctes du Beau et de l'Utile. Il devient le véritable démiurge d'une révolution qui est certes sociale, mais

dans le sens d'un élargissement et d'un nivellement général par la consommation, que l'originalité du style est appelée à stimuler<sup>41</sup>. Pourtant l'éditorialiste de *L'Art industriel* croit réaliser les prémisses de la Révolution de 1789 et l'avènement d'un nouvel « art humanitaire<sup>42</sup> ». Cette foi dans les bienfaits de l'industrie semble faire écho au Michelet du *Peuple*: bien qu'horré par la déshumanisation du travail moderne, celui-ci ne jugeait pas moins la machine comme « un très puissant agent de progrès démocratique », et devenait lyrique lorsqu'il observait « l'effort combiné de la science et de l'art » permettant à la plus modeste des femmes, naguère « en deuil », de s'habiller d'un « vêtement de fleurs<sup>43</sup> ».

C'est le périmètre du beau qui se trouve élargi puisque, selon Albert François, « rien n'est plus vaste, plus étendu que la sphère de l'esthétique industrielle<sup>44</sup> »:

« Peut-on poser d'ailleurs la limite où finit l'art? L'œuvre qui résulte de résistances naturelles combinées de génie, et d'où sortira soit une force nouvelle, soit un meilleur emploi d'une force acquise, qu'est-ce autre chose qu'une œuvre d'art?

Le beau et l'utile! Voilà le fond inépuisable sur lequel doit s'exercer l'activité moderne. Une fusion de deux aspects de la forme, leur amalgame au profit du bien-être social, telle est l'œuvre qui incombe à notre époque de conciliation et de solidarité.

Faire sortir le beau de l'utile, exprimer du beau l'utile, tel est plus particulièrement le rôle qui échoit à l'industrie s'appliquant aux arts.

Loin de trouver dans le côté industriel une perte de dignité et de beauté pour l'art, nous y voyons, au contraire, une purification du goût, et pour le peuple une instruction rudimentaire de ce goût même<sup>45</sup>. »

L'éditorial du deuxième numéro de *L'Art industriel* est précisément consacré à cet « art par tous et pour tous » qui, malgré ses consonances révolutionnaires, n'est ni celui de William Morris ni celui défendu par Quatremère de Quincy. Pour ces deux théoriciens, au-delà de l'écart idéologique qui les sépare, la circulation marchande ne fait que perpétuer la jouissance futile d'objets inutiles telle que le mécanisme de la commande princière l'avait instaurée à l'époque pré-industrielle. Au contraire, pour Albert François, « le balancier de l'offre et de la demande » doit régler « les arts comme tout autre chose », le bien-être conduisant au Beau, et non l'inverse<sup>46</sup>. Renvoyant dos à dos partisans de Delacroix et admirateurs d'Ingres, défenseurs de la couleur et du dessin, l'art industriel, populaire et démocratique, se réclame du réalisme de Castagnary et de Courbet et tire de la nature l'unique source d'inspiration, que ce soit en vue de la fabrication de papiers peints, de bijouterie ou d'ameublement. L'originalité de l'invention n'est alors plus à chercher dans le « lourd bagage littéraire, d'idées critiques et d'examens » mais dans la « robuste confiance [de] l'ignorant »: « l'industrie, c'est-à-dire l'art par le peuple, crée une traduction nouvelle, une nouvelle expression », en dehors de la toile et du marbre, dans l'immense domaine qu'est « le moindre objet de notre confortable intérieur<sup>47</sup> ».

Guidé par le même espoir messianique d'unité, César Daly avait proclamé, déjà une vingtaine d'années plus tôt et à l'occasion d'une distribution de prix à la Petite École, le principe organique de « solidarité »:

« Solidarité! Solidarité! c'est le grand cri de ce siècle. Pour que l'ordre subsiste il faut garantir la liberté; la solidarité entre l'ordre et la liberté.

Pour que les droits de la propriété soient respectés, il faut que la propriété accomplisse ses devoirs; solidarité entre le droit et le devoir.

Pour que l'idée soit accueillie avec empressement, il faut la revêtir des charmes de la forme; solidarité entre la science et l'art.

Pour que l'industrie soit couronnée, il lui faut rendre hommage à l'art; solidarité entre l'industrie et l'art.

*Solidarité!* mot merveilleux qui signifie pour l'esprit *principe universel*, pour le cœur *fraternité*, pour les sens *utilité*, pour l'homme *unité* et *harmonie*<sup>48</sup>. »

Dans son article, Daly s'était longuement attardé sur l'exemplarité de l'Angleterre et de sa réforme de l'enseignement du dessin visant à créer les conditions de cet art à bon marché réconcilié avec la modernité industrielle<sup>49</sup>. Mais, contrairement à l'éditorialiste de *L'Art industriel*, ne croyant pas en un essor artistique spontané, il avait plaidé pour que l'État en orchestre l'éclosion par la réforme de l'enseignement du dessin. Or la méthode de la « mémoire pittoresque » mise en œuvre par Horace Lecoq de Boisbaudran à l'École royale de dessin (la future École des arts décoratifs) avait précisément le mérite, selon Daly, d'être fondée sur la croyance en l'unité sous-jacente de toutes les formes, naturelles et artistiques<sup>50</sup>.

C'est sur la base d'une même conception unitaire que Gabriel Davioud présente son *Mémoire* sur le « perfectionnement de l'art et de l'industrie » en réponse au concours ouvert par l'Académie des Beaux-Arts en 1872<sup>51</sup>. L'architecte commence par confronter la question de l'unité de l'art à la réalité des conditions modernes du travail et aux défis posés par une industrie à la fois envahissante et nécessaire. Une même communauté d'esprit liait, dans le monde pré-moderne, le « travail réel » – celui de la production concrète d'un objet – au « travail idéal » – celui dont la finalité n'est que la perfection de la forme; unité qui avait réuni, tout au long de l'histoire de l'humanité, l'ouvrier, l'artisan et l'artiste dans une seule famille<sup>52</sup>.

Dans le monde moderne, au contraire, la fracture due à l'introduction de puissantes machines-outils est encore aggravée par l'utilisation de capitaux appartenant à des tiers. Intelligence de la conception, adresse manuelle et pouvoir économique se trouvent dès lors divisés, le résultat étant « une œuvre impersonnelle que couvre seule la responsabilité légale<sup>53</sup> ». Si, au point de vue de la répartition et de la diffusion, l'industrie moderne peut s'enorgueillir d'être démocratique – car peu importent la qualité et la classe de l'acquéreur pourvu que l'objet soit vendu –, en revanche le mode de production « aura transformé l'artiste en coopérateur, l'artisan en ouvrier, l'ouvrier en machine vivante, et rêve de transformer la machine vivante en machine-outil<sup>54</sup> ». C'est là que se situe, selon Davioud, l'écart entre l'art industriel et l'art tout court: ce dernier « ne partage ni ne subdivise le travail; il ne confie à un artiste que ce qu'il peut faire, et, en lui donnant son labeur, il le revêt des deux attributs qui relèvent le plus la dignité de l'homme, la liberté et la responsabilité<sup>55</sup> ». Nous ne sommes ici pas très loin de la réflexion élaborée une vingtaine d'années plus tard par Gabriel Tarde qui, après s'être penché sur les caractères antinomiques de l'art et de l'industrie, évoque le gouffre entre le « travail attrayant » rêvé par Fourier et le « travail machinal » tel qu'il existe. Le philosophe finira par constater que, « par malheur, à mesure que grandit l'industrie armée de ses puissantes machines [...], le côté esthétique des métiers s'efface<sup>56</sup> ».

Une fois ces prémisses établies, comment imaginer l'« alliance » dont il est question dans l'intitulé du *Mémoire*? C'est de l'explication matérialiste de l'origine des arts que Davioud se sert pour démontrer l'appartenance de l'art industriel, à la catégorie unitaire du beau et affirmer les bienfaits des techniques modernes de production. Au même titre que l'architecture, ces arts ne sont pas imitatifs et répondent en premier lieu à des besoins – Davioud fait référence à la cabane primitive, à la poterie, aux textiles... Comme pour l'art de bâtir, leur beauté réside dans le « caractère », qualité déterminée par la parfaite conformité de la conception et de l'exécution à une fin. Les objets restent socialement utiles et esthétiquement convenables dans la mesure où ils adhèrent aux principes architectoniques abstraits d'ordre et de proportion, sans besoin d'être enjolivés par l'art imitatif de peintres et sculpteurs. Quant à l'introduction du multiple dans le grand art au moyen de la reproduction mécanique, Davioud y voit la possibilité de socialiser la beauté :

« J'écarte tout d'abord un des soucis des amis de l'art *pur*. On a dit que la reproduction des chefs-d'œuvre avait pour effet d'en diminuer la valeur morale par la satiété que le spectacle journalier d'une belle chose produit sur notre esprit. Je ne crois pas, pour mon compte, qu'un intérieur, fût-il paré des plus parfaites reproductions de la statuaire ou de la peinture, puisse abaisser le sens artiste de celui qui l'habite<sup>57</sup>. »

Mais plus encore que du destinataire de l'œuvre, Davioud se préoccupe de l'ouvrier producteur, assujetti à un travail devenu d'autant plus pénible « qu'il ne dit rien à l'esprit et qu'il n'offre pas cet attrait du mieux réalisé par l'adresse et la volonté, qui est le commencement de l'art<sup>58</sup> ». Comme le plaident déjà les auteurs du *Placet*, l'architecte voit le remède à cette aliénation dans l'acquisition d'un savoir spécifique, permettant à l'artisan, rabaissé à l'état de machine, d'améliorer ses produits par l'étude du dessin, et surtout de s'élever « en conquérant une valeur intellectuelle et morale plus grande<sup>59</sup> ». La foi saint-simonienne en un « progrès de l'industrie en général et, par conséquent, de l'industrie d'art » va de pair, chez Davioud, avec le vœu fouriériste du « travail attrayant<sup>60</sup> ». Cette alliance souhaitée de l'art et de l'industrie serait aussi celle du bonheur et de la vertu, du créateur et du citoyen. Elle entraînerait l'avènement d'un art social qui serait en même temps foncièrement « moderne », dans le sens donné à ce mot par le rationalisme progressiste des Lumières. Il prendrait sa part dans le « grand rêve du siècle : celui d'une humanité réconciliée avec elle-même comme avec le monde et qui s'accorderait spontanément à l'ordre universel<sup>61</sup> ».

#### EN GUISE D'ÉPILOGUE :

#### ÉPUISEMENT ET MUTATIONS DES IDÉAUX RÉVOLUTIONNAIRES

■ Absents de la réflexion menée par les penseurs de l'utopie sociale pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – Saint-Simon, Fourier, Bouchez ou Proudhon –, les arts appliqués n'en sont pas moins au centre d'un large débat sur le rôle de l'artiste et de la création dans la nouvelle société industrielle et bourgeoise. Ceux qui aspirent à la réalisation d'un progrès social aussi par la transformation de la conception et fabrication des objets usuels se situaient, à l'époque révolutionnaire, du côté des

doctrinaires du « beau idéal » et, à l'époque romantique, aux marges du système académique des arts. Un même plaidoyer en faveur d'une conciliation des sphères esthétique et productive a été pourtant prononcé depuis ces deux camps apparemment antagonistes. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle il reviendra à l'Union centrale de recueillir en partie le fruit du combat dont j'ai exposé les grandes lignes. Pourtant, Gabriel Davioud et Jules Klagmann, membres fondateurs de la Société, auteurs par ailleurs d'un projet de Collège des beaux-arts appliqués à l'industrie qui reprend les principes exposés dans le *Placet*, ne joueront plus aucun rôle dans l'Union centrale lorsque celle-ci est reconstituée sur de nouvelles bases en 1874<sup>62</sup>. Certains vœux de la génération révolutionnaire – d'Émeric-David à Labourieu et Davioud – semblent néanmoins se réaliser : des expositions prestigieuses seront organisées, une réforme complexe de l'enseignement du dessin est mise en chantier dès 1865 et est adoptée en 1878, un musée des Arts décoratifs est finalement installé au Pavillon de Marsan en 1902. L'action de la nouvelle Union centrale s'inscrit-elle pour autant dans le sillage d'une conception sociale de l'art? Ses efforts semblent se concentrer plutôt sur la revalorisation des arts décoratifs dans la hiérarchie classique des arts et s'accompagnent d'une vaste entreprise d'appropriation historiographique de la tradition nationale des styles<sup>63</sup>, laissant aux marges les débats sur le rôle social de l'art industriel. C'est ailleurs que cette question resurgit et sous des formes différentes. La réflexion prendra une direction nouvelle à partir des années 1880 grâce, d'un côté, à la mise en œuvre de la politique artistique républicaine et solidariste incarnée par Roger Marx ou Léon Bourgeois et, de l'autre, à la diffusion des esthétiques scientifiques et sociologiques. Dans ces mêmes années et dans le champ de la création une véritable production d'arts « usuels » et « domestiques » voit alors le jour, qui constituera l'apport original majeur de l'Art Nouveau à l'art social<sup>64</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans la lignée de Gabriel Tarde et de Jean-Marie Guyau, il reviendra à Paul Souriau et à son *Esthétique rationnelle* (1904) d'engager à nouveau la confrontation du beau et de l'utile et de plaider pour que la finalité soit considérée comme l'une des formes de la beauté, ouvrant ainsi les arts appliqués au « rationalisme intégral » de l'entre-deux-guerres<sup>65</sup>.

#### Notes

\* Je tiens à remercier ici M<sup>mes</sup> Chantal Lachkar et Guillemette Delaporte, respectivement directrice et conservateur de la Bibliothèque des Arts décoratifs de Paris, pour leur aide précieuse.

1. C'est la définition formulée par Neil McWilliam à partir de Condorcet dans son introduction à McWILLIAM 2007, p. 5.
2. Voir l'article de Jean-François Luneau dans ce volume.
3. LACOUTURE 1900, p. 79. On peut s'interroger sur les raisons qui incitent l'académicien Eugène Guillaume – pourtant très au fait des débats autour de la valeur sociale des arts appliqués – à cautionner cette option bien datée dans la préface dont il gratifie l'ouvrage.
4. Pour un aperçu sur ces questions, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : FROISSART PEZONE 2004, chap. 1 et 2. Sur la mécanisation progressive de la fabrication des produits du luxe au Faubourg Saint-Antoine voir AUSLANDER 1996 ; HAMON 1998.
5. Voir McWILLIAM 2000 (2).

6. Ce vocable est employé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner les objets usuels mais fabriqués selon la tradition du grand artisanat de l'Ancien Régime. Cette catégorie peut recouvrir une partie au moins des arts décoratifs conçus par des artistes comme des pièces uniques jusqu'à l'Art Déco compris.
7. TOURAINE 1992, p. 28-29.
8. BECQ 1994 (1), p. 495. Annie Becq précise que le terme d'« utile » désigne « au-delà de toute considération d'ordre pratique, les dimensions corrélatives, morale, sociale » (p. 595).
9. QUATREMÈRE DE QUINCY 1815, rééd. Paris, Fayard, 1989, p. 18. Sur la place de ce théoricien dans la conception révolutionnaire des arts, voir POMMIER 1988, p. 167-199.
10. BECQ 1994 (1), p. 595.
11. Becq analyse précisément l'esthétique défendue par Diderot, qui plaide en faveur des notions abstraites d'ordre, arrangement, symétrie, mécanisme, proportion et unité et qui convient de la « nécessité de pourvoir à nos besoins par des inventions, des machines etc. » (DIDEROT [1767] 1969, p. 491 ; cité par BECQ 1994 [1], p. 542). Les propos de Diderot, reprenant la fameuse supplique de Cochin et l'idée d'ornement comme manifestation d'une décadence, sont rapportés par Becq p. 515-516, 518 et 538. Jean Starobinski donne la même analyse du phénomène dans STAROBINSKI 1964 (p. 14 pour la citation, reprise par Becq, p. 498).
12. Voir MICHAUD 1980. En 1883 Sully-Prudhomme pourra affirmer que tout art est expressif, et le décoratif l'est au même titre que la musique et l'architecture. PRUDHOMME 1883, le chap. 2 en particulier. Maignan ira jusqu'à souhaiter que l'École des beaux-arts se consacre désormais uniquement aux arts décoratifs (MAIGNAN 1912, p. 188-189).
13. LAUGIER 1753 (cité dans BECQ 1994 [1], p. 635-636). Cf. aussi BOLOGNA 1972, p. 88-96.
14. Voir BECQ 1994 (1), p. 596 et 605.
15. QUATREMÈRE DE QUINCY 1815, rééd. 1989, p. 82 sq.
16. PERCIER et FONTAINE (1801) 1827.
17. QUATREMÈRE DE QUINCY (1791) 1970, p. 91 sq.
18. *Ibid.*, p. 63-64.
19. PERCIER et FONTAINE (1801) 1827, p. 2.
20. CHAUSSARD An VI (1797), p. 26.
21. ÉMERIC-DAVID An XII, p. 278-279.
22. COMITÉ CENTRAL DES ARTISTES ET DES ARTISTES INDUSTRIELS 1852. Pour une plus large perception du contexte historique et artistique de l'élaboration du *Placet*, voir l'introduction aux extraits de ce texte édités dans l'*Anthologie des sources primaires de l'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, sur le site revues.org.
23. GARNIER-PAGÈS 1866, tome cinquième : *Gouvernement provisoire* (III), p. 115.
24. Sur cette instance, voir VAISSE 1975. Sur Klagmann et Feuchère, voir la notice par Isabelle Leroy-Jay Lemaistre dans *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre-30 décembre 1991, Paris, RMN, 1991, p. 527 et 523.
25. ÉMERIC-DAVID 1796 (repris dans ÉMERIC-DAVID 1863, p. 299, note 1).
26. Sur le premier, voir le texte de Bertrand Tillier dans ce volume ; sur le deuxième voir FROISSART-PEZONE 1997.
27. Dans un tout autre milieu, celui des organisations ouvrières formées dans le sillage des corporations, une même valorisation du travail mène à la reconsidération du chef-d'œuvre, dans la tradition des « maîtrises » abolies à la Révolution. Sur cet aspect complexe, voir McWILLIAM 2000 (2).
28. Jules KLAGMANN, « Avant-propos », dans COMITÉ CENTRAL DES ARTISTES ET DES ARTISTES INDUSTRIELS 1852, p. 1-2.
29. Herbert SPENCER, « L'utile et le beau », *The Leader*, janvier 1852-mai 1854, rééd. dans SPENCER 1877 (2), p. 252. En France, dans le champ littéraire, la querelle du beau et de l'utile s'enflamme au début des années 1830 dans les rangs du romantisme. Voir à propos de Hugo et Pierre Leroux le texte de Jean-François Luneau dans ce volume.
30. JOUFFROY 1843, p. 24 et 30. Voir les 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup> leçons.
31. *Ibid.*, p. 30.
32. *Ibid.*, p. 22.
33. BLANC 1882, p. 154.
34. Théodore Labourieu dirige de 1856 à 1860 *L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle*, qui devient en 1861, pour le dernier volume de la série, *L'Art et l'industrie au XIX<sup>e</sup> siècle*. Il a poursuivi ensuite une longue carrière de feuilletoniste mais semble avoir délaissé le domaine des arts industriels.
35. LABOURIEU 1863, p. 5.
36. *Ibid.*, p. 31 et 19.
37. BLANC 1847 ; PROUDHON (1865) 2002. Sur cette question voir Dominique Sagot-Duvaurox *La propriété intellectuelle, c'est le vol !* Les majorats littéraires de Proudhon et autres textes choisis et présentés par Dominique Sagot-Duvaurox, Dijon, Les Presses du réel, 2002 et <http://www.artsetsocietes.org/f/f-sagot.html>.
38. Jules KLAGMANN, « Mémoire de M. Jules Klagmann, sur une Exposition des œuvres des artistes-industriels », COMITÉ CENTRAL DES ARTISTES ET DES ARTISTES INDUSTRIELS 1852, p. 12 et 14.
39. Sur le processus de distinction, voir BECQ 1994 (1), p. 553 sq., 596 sq., 749 sq., 756 sq. ; voir aussi divers articles dans BECQ 1994 (2). Quant à la part prise par l'Union centrale, voir surtout la 7<sup>e</sup> question (« Enregistrement des modèles dus à l'Art du sculpteur et de l'ornemaniste, destinés à constituer les Archives de la propriété artistique et industrielle ») dans UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, s. d. [1900].
40. FRANÇOIS 1868, p. 1. Onze numéros de ce périodique, dirigé par Albert François et sous-titré « Organe général des sciences, des arts et métiers appliqués à l'industrie », paraissent du 6 juin au 1<sup>er</sup> octobre 1868.
41. Dans ASSOULY 2008, Olivier Assouly éclaire ce processus mais en le situant beaucoup plus tard, dans les années 1925-1930, avant la grande crise.
42. FRANÇOIS 1868, p. 2.
43. MICHELET 1846, rééd. Paris, GF Flammarion, 1974, p. 97.
44. FRANÇOIS 1868, p. 2.
45. *Ibid.*, p. 1.
46. COUSIN 1868, p. 1.
47. *Idem.*
48. DALY 1847, p. 290.
49. *Ibid.*, p. 291. Sur Daly, dans cette optique, voir FIBLEC, s. d. ; THIBAULT 2010.
50. LECOQ DE BOISBAUDRAN s. d. [1913].
51. DAVIOUD 1874. L'intitulé du sujet à traiter est : « Exposer les conditions de l'alliance qui doit exister entre les arts et l'industrie ; déterminer les points de contacts qui les rapprochent, les limites qui les séparent. Conclure en indiquant, parmi les diverses institutions utiles, celles qui seraient à modifier ou à créer dans l'intérêt du perfectionnement des œuvres de l'art et des produits de l'industrie. » Sur cet architecte : *Gabriel Davioud, architecte du Paris d'Hausmann*, exposition présentée à l'Hôtel de Sully, Paris, 4-31 mars 1982, Paris, CNMH et Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1982.
52. *Ibid.*, p. 8.
53. *Idem.*
54. *Ibid.*, p. 10.
55. *Idem.*
56. TARDE (1893) 2003, éd. Paris, Alcan, 1895, p. 424.
57. DAVIOUD 1874, p. 61-62.
58. *Ibid.* p. 80.
59. *Idem.*
60. *Ibid.* p. 82.
61. ERHARD 1970, p. 205 (cité par TOURAINE 1992, p. 26).
62. *Projet de Collège des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Rapport de la Commission consultative de l'Union Centrale des arts appliqués à l'Industrie*, s. l., n. d. [Paris, Séringes frères, 1867] (manuscrit ronéotypé conservé aux archives de l'Union centrale des arts décoratifs). Ce

projet était concurrencé par celui, beaucoup plus classique, défendu par Édouard Guichard. La guerre empêcha leur réalisation.

63. Pour cet historique voir FROISSART-PEZONE 1990 ; *id.* 1991, p. 55-63 ; *id.* 1994, p. 83-90.

64. *Id.* 2004.

65. Voir le texte de Jean Colrat dans ce volume et SOURIAU 1904. Sur Souriau et l'impact des esthétiques sociologiques sur la conception des arts décoratifs, voir Rossella FROISSART, « Debates on the Decorative Arts in France, from the Utopias of 1848 to Art Nouveau », *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* (University of Chicago Press), Spring 2014 (à paraître).