



HAL
open science

Paul Souriau à l'école d'Emile Gallé: l'ornement entre rêverie et utilité

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Paul Souriau à l'école d'Emile Gallé: l'ornement entre rêverie et utilité. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2019, Arts et ornements, 1 (23), pp.21-29. hal-02398440

HAL Id: hal-02398440

<https://amu.hal.science/hal-02398440>

Submitted on 7 Dec 2019

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

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

Rossella Froissart

UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

Paul Souriau à l'école d'Emile Gallé : l'ornement entre rêverie et utilité

« Tous les objets ont des contours ;
Mais d'où vient la forme qui touche ? »¹

Paul Souriau père du « fonctionnalisme industriel » ?

En 1956, dans *Art et technique*, Pierre Francastel a voulu, le premier, réévaluer la contribution de Paul Souriau (Douai 1852-Nancy 1926) à l'esthétique industrielle. Dans le chapitre consacré à « L'art impliqué », l'historien fait du philosophe le père du fonctionnalisme en citant deux formules significatives extraites de *La Beauté rationnelle* : « Toute chose est parfaite en son genre quand elle est conforme à sa fin » et « Il ne peut y avoir conflit entre le Beau et l'Utile. L'objet possède sa beauté dès lors que sa forme est l'expression manifeste de sa fonction »². Dans la réflexion qui se structure à l'aube du XXe siècle autour de l'invention plastique à l'ère du machinisme, Francastel rattache le texte publié en 1904 à la croisade qu'Adolf Loos mène contre l'ornement (*Ornement et crime* paraît en 1908) jugé « anecdotique et extérieur à l'objet ». C'est pourtant sur un contre-sens que repose cet hommage rendu au philosophe, puisque cette revalorisation de l'utile censée avoir anticipé le purisme élitiste de Loos, se trouve placée, quelques lignes plus loin, aux fondements de l'Ecole de Nancy. Or est-il possible de voir dans les créations d'Emile Gallé, des frères Daum ou de Louis Majorelle, dont l'exubérance ornementale a été critiquée dès les premières années du nouveau siècle, l'accomplissement d'un credo fonctionnaliste ? S'il ne fait pas de doute que l'Ecole de Nancy a brillamment réussi à mener de pair la recherche de formes originales, la production à l'échelle industrielle et une première diffusion de masse, il est tout aussi évident que cette conciliation n'a jamais comporté la suppression de l'ornement³.

Au début des années 1970, à une époque où l'Art nouveau subit encore l'opprobre du discours moderniste qui ne discerne ni la nouveauté productive ni les ambitions sociales du mouvement, Denis Huisman et Georges Patrix renversent la perspective de Francastel en soulignant la réception manquée de l'ouvrage de Souriau, expliquée par un contexte artistique hostile dominé par le symbolisme, attaché, selon eux, à la conception de « l'art pour l'art »⁴. Une bonne décennie plus tard Michel Ragon fige un peu plus cette lecture en faisant de Souriau le précurseur du Werkbund et du Bauhaus et, même s'il note l'intérêt que le philosophe porte à l'émotion du spectateur, il critique son excès d'utilitarisme qui lui fait ranger l'architecture parmi les arts appliqués⁵.

En réalité la position de Souriau est bien plus complexe que celle esquissée par ses rares exégètes et elle ne peut pas être réduite au rejet moderniste de l'ornement⁶. On serait bien en peine de trouver dans

1. Emile Gallé, « La Porcelaine », in : Emile Gallé, *Ecrits pour l'art*, Marseille, Laffitte, 1998 (reprints) p. 118.

2. Pierre Francastel, *Art et technique. La genèse des formes modernes*, Denoël/Gonthier, 1956, p. 28. En réalité comme le rappelle Francastel, le premier à rendre hommage à Paul Souriau est son propre fils, Etienne, dans « Passé, présent et avenir de l'esthétique industrielle », *Revue d'esthétique*, juillet-décembre 1951.

3. *L'Ecole de Nancy : Art nouveau et industrie d'art*, cat. de l'exposition, Nancy, Musée des Beaux-Arts, 19 mai-3 septembre 2018, sous la dir. de V. Thomas et J. Perrin, Paris, Somogy, 2018.

4. Denis Huisman et Georges Patrix, *L'esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1971. Sur ces aspects industriels et sociaux de l'Art nouveau, je me permets de renvoyer à : Rossella Froissart, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

5. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 1986, t. 1 pp. 331-336.

6. Pour une lecture de Souriau en lien avec les esthétiques scientifiques : Arnauld Pierre, « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction » in : *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. de l'exposition, Paris, musée d'Orsay 3 novembre 2003-22 février 2004, Paris, RMN, 2003, p. 84-101 ; Arnauld Pierre, « La danse des yeux. Empathie kinesthésique et esthétique de l'arabesque moderne », *Les Cahiers du MNAM*, n° 102, hiver

l'ensemble de son œuvre – qui ne se limite pas à *La Beauté rationnelle*⁷ – la source d'une esthétique industrielle jugée par Francastel « agressive et sure d'elle-même »⁸, prête à qualifier de « beau » n'importe quel objet, pourvu qu'il ait été rationnellement conçu pour l'usage et la consommation. Il convient de revenir à l'ancrage nancéen – relevé à juste titre par l'historien de l'art mais sans en considérer toutes les répercussions – pour mieux appréhender les facettes multiples d'une pensée qui n'a rien d'un plaidoyer en faveur d'une nudité strictement utilitaire et qui doit être rattachée plutôt au courant morrisien de défense du travail artisanal et de la nature sociale de l'ornement. Car le lien du philosophe avec Nancy n'a rien d'anecdotique. Il faut rappeler que, après avoir publié des ouvrages remarquables sur l'invention (en 1881) et sur le mouvement (en 1889), Souriau fait paraître des études importantes sur la suggestion (en 1893) et sur l'imagination (1901) ; il est nommé entretemps professeur à l'université de Nancy (1893), dont il devient le doyen de 1919 à 1922⁹. Son engagement dans la ville est aussi politique : dreyfusard convaincu, il est élu en 1908 conseiller municipal sur la liste radical-socialiste et en 1912 sur la liste d'entente républicaine¹⁰. Les contacts avec le milieu artistique n'ont pas été moins intenses : Souriau a été président de la section lorraine de l'Art à l'école, a participé à l'aventure de l'Université populaire et a été membre du comité directeur de l'Ecole de Nancy, association pour laquelle il prononce la conférence inaugurale du 24 mars 1901¹¹, suivie par celle, en guise de réponse, de Gallé le 28 avril¹².

Mais bien au-delà des fonctions exercées au sein d'institutions prestigieuses, c'est par son œuvre même que Souriau montre sa réceptivité au débat intellectuel qui accompagne l'essor des industries d'art dans la cité lorraine, la seule à avoir réussi, en France, le pari d'une production à l'échelle industrielle d'objets usuels aux formes rénovées. Ainsi s'il participe aux débats ouverts par les esthétiques expérimentales et sociologiques élaborées par Charles Henry, Emile Hennequin, Jean-Marie Guyau et Gabriel Tarde, Souriau doit sûrement à la ferveur productrice de sa ville d'avoir été plus loin dans la valorisation esthétique de l'utile et d'avoir fait des arts appliqués – dans lesquels il inclut l'architecture - les agents majeurs d'une harmonie et d'un ordre partagés¹³. Certes *La Beauté rationnelle* apparaît comme l'ouvrage emblématique en ce sens, mais cette mise à plat du système des arts est déjà clairement énoncée dans les écrits antérieurs. Ceux-ci font des œuvres d'Emile Gallé (Nancy 1846-1904), explicitement mentionnées ou sous-tendues, l'exemple d'une création pleinement en phase à la fois avec la volonté d'élargir le champ perceptif de l'homme moderne et la nécessité de repenser l'utilité sociale de l'art. Rêverie esthétique et utilité, loin de former un couple antinomique, deviennent pour Souriau les deux termes d'un nouveau rapport à l'objet d'art, dès lors intégré à

2007/2008, pp. 4-19. Sur les liens entre les théories de Souriau et la lecture surréaliste de l'Art nouveau : Pascal Rousseau, « Eros magnétique : le surréalisme sous hypnose », in : *La Révolution surréaliste*, sous la dir. de Werner Spies, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002, pp. 367-375.

7. Paul Souriau, *La Beauté rationnelle*, Paris, Felix Alcan, 1904. Cet ouvrage sera ainsi cité par la suite : BR et numéro de page. Sur l'impact des théories de Souriau sur certaines avant-gardes : Francesca Gallo, *Il dinamismo dell'immaginazione. Tra estetica e positivismo, simbolismo e avanguardia : Paul Souriau e gli artisti*, Roma, Aracne, 2009.

8. Francastel, *Art et technique*, op. cit. p. 29.

9. Paul Souriau, *Théorie de l'invention*, Paris, Hachette, 1881 ; *L'esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889 ; *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1893 ; *L'Imagination de l'artiste*, Hachette, 1901. Ces ouvrages seront ainsi cités par la suite : TI, EM, SA, IA et numéro de page.

10. Notice biographique in : <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr/00-SiteUniversite/htdocs/Souriau-Paul.html>; Anne Souriau, « Paul Souriau », in : *Dictionnaire des philosophes*, D. Huisman dir., Paris, PUF 1984, p. 2678-2679.

11. Paul Souriau, « Les êtres de fantaisie dans le décor », retranscription par Emile Nicolas, « Première séance mensuelle de l'Ecole de Nancy » (24 mars, 1901), *La Lorraine artiste*, 15 avril 1901, pp. 158-163.

12. Emile Gallé, « De la nécessité des notions physiologiques pour le compositeur désireux de créer une ornementation en harmonie avec la diffusion moderne des sciences naturelles », (28 avril 1901), retranscription par Emile Nicolas, « Ecole de Nancy. Alliance provinciale des Industries d'art », *La Lorraine artiste* du 1^{er} juin 1901, pp. 211-214. Sur la fondation de l'Ecole de Nancy : Valérie Thomas, « Emile Gallé et l'association Ecole de Nancy (1901-1904) », *Annales de l'Est*, 2005, pp. 253-266.

13. A ce sujet: Jean Colrat, « Un moment sociologique dans la pensée esthétique française (1870-1890) », dans : *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2014, pp. 177-191 et Estelle Thibault, *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Wavre, Mardaga, 2010.

l'univers réenchanté des perceptions, dans leur dimension psychologique, physiologique, matérielle et technique.

L'arabesque et la tache

Ayant quelque peu déblayé le terrain de ce que nous qualifierons de malentendu dans la réception moderniste et fonctionnaliste de Souriau, il paraît moins paradoxal d'aborder sa réflexion autour des arts appliqués sous l'angle de l'arabesque et de la tache. Ces deux éléments apparaissent comme constitutifs d'une vision subjective liée aussi bien aux déplacements des corps et des objets dans l'espace qu'aux mouvements oculaires de l'observateur, sources infinies d'invention décorative et de plaisir esthétique dont le papier peint, les tapis ou les vitraux multicolores offrent les exemples. Loin d'être le résultat conscient d'un processus logique, l'invention – celle de l'artiste qui crée les formes ainsi que celle du spectateur qui les reçoit dans son for intérieur et les complète – est pour Souriau le fruit du « hasard » (I 25). Celui-ci n'a cependant rien de mystérieux et, dans le sillage d'Augustin Cournot, est défini comme « le déterminisme des causes naturelles, l'énergie propre aux forces physiques », générateur d'un art non pas « abstrait », mais « concret, organique [...] le développement même de la vie » (I 153). Comprendre « comment se construisent les images » (I 2) signifie dévoiler les conditions dans lesquelles celles-ci surgissent des profondeurs de l'expérience sensible, méandres capricieux et sensations colorées produites par le miroitement mouvant des choses, prêtes à être librement recomposées :

« [...] Pour qu'une image donnée surgisse à notre appel, il suffit que dans ce réseau de lignes entrecroisées nous puissions lui trouver un contour : aussitôt elle nous apparaît distincte, hallucinante, suspendue dans le vide du champ visuel. Puis nous détruisons cette apparence ; nous engageons les éléments ainsi groupés dans de nouvelles combinaisons mentales, et d'autres images se dessinent sur la verrière. » (IA 57)

L'affirmation du caractère hallucinatoire de l'image inscrit Souriau dans la lignée des penseurs qui ont tenté d'expliquer les phénomènes de la vision par la physiologie de l'œil et avec les méthodes de la psychologie expérimentale¹⁴. Hyppolite Taine a donné une somme aboutie de ces théories dans *De l'intelligence* où il définit la « perception extérieure comme une hallucination véridique », et la mémoire qui interfère dans la création des images comme une « illusion véridique »¹⁵. Pur « feu d'artifice, prodigieusement multiple et complexe [qui] monte et se renouvelle incessamment par des myriades de fusées, mais [dont] nous n'en apercevons que la cime », l'esprit serait « un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions, qui vu par une autre face, sont aussi un flux et un faisceau de vibrations nerveuses »¹⁶. Pris dans cette extraordinaire plasticité où interagissent sensations, perceptions, mémoire et imagination, les corps sont des « mobiles moteurs » qui n'ont « rien de réel en eux que leurs mouvements », déterminés par la nécessité de conserver l'énergie qui alimente la « substance permanente » de la nature et qui ne cesse de se défaire et de se recomposer¹⁷.

C'est précisément ce mouvement – objet de l'*Esthétique* de 1889 – qui est, selon Souriau, à l'origine de la beauté et de la grâce, et qui génère plaisir ou déplaisir selon qu'il s'accorde ou pas aux lois du rythme et de l'harmonie. Si la prise en compte de la « perfection de finalité » permet à Souriau, déjà à ce stade de sa réflexion, d'affirmer que tout est susceptible d'être beau, le philosophe distingue néanmoins la beauté « mécanique » de celle d'« expression » et consacre à cette dernière le plus long

14. Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle* 1990, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

15. Hyppolite Taine, « Préface à la 4e édition », *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1914 (1e éd. 1870), p. 6.

16. *Ibid.*, p. 7.

17. *Ibid.* p. 8.

développement. La première est fonctionnelle, relève de la pure rationalité et se rattache à l'utilité : elle se réalise lorsqu'il y a « exacte adaptation du mouvement à la fin poursuivie » (EM 5), comme c'est le cas dans la locomotion ondoyante d'un serpent ou dans le fonctionnement régulier des pistons d'une machine. Ce sont cependant les conditions requises pour que le mouvement acquière une valeur expressive qui intéressent Souriau, car seule la « beauté d'expression » confère aux formes le pouvoir de transmettre par « sympathie » les sensations d'aisance et de force et, pour finir, les « sentiments moraux » (EM 5-6).

C'est dans les deux registres de la ligne et de la couleur que la mobilité des perceptions exerce la plus grande fascination et peut aller jusqu'à générer un état d'empathie hypnotique. Les vecteurs primaires de cet « agrément sensible » sont précisément l'arabesque et la tache, expressions d'une dépense libre et énergique du surplus de force vitale (EM 184), aptes à procurer un plaisir esthétique qui peut se rapprocher du vertige. Ces éléments charment l'œil et fascinent l'esprit, l'une pour son « mouvement incertain ou sinueux » - « une plume flottant à la surface de l'eau [...] la chute d'une feuille morte, [...] les méandres d'un ruisseau » (EM 188) - l'autre pour l'excitation du jeu mouvant des sensations colorées. On comprend alors le rôle nouveau que les arts décoratifs, le décor et l'ornement sont appelés à jouer en tant que stimulants dans le monde fantasmagorique que l'artiste-magicien fait surgir devant les yeux de l'observateur. La faculté de faire glisser celui-ci sur les pentes de la rêverie, de le happer dans celle que Souriau appelle la « fascination par distraction » (SA 40) est à son comble lorsque les objets s'ornent de lignes sinueuses et de couleurs chatoyantes, ou quand ils sont brillants et de petites dimensions – à l'exemple des porcelaines collectionnées par les frères Goncourt (SA 12). Comme les fameuses taches décrites par Léonard de Vinci, les dessins de papier peint, les tapisseries, les fouillis de lignes « tirent l'œil » et font de l'environnement quotidien un « kaléidoscope » (SA 83-90). Comment ne pas penser à quelques chefs-d'œuvre verriers de Gallé lorsque Souriau évoque le miroitement et le scintillement de « couleurs en mouvement, qui ondulent, qui vibrent, qui s'éteignent en se fondant l'une dans l'autre ou s'avivent par contraste, produisant ainsi, dans la lumière même, des recrudescences d'éclat » ? (EM 283)

Entendu comme catégorie artistique à part entière, le décoratif devient alors central dans le processus de « transfiguration visuelle » (SA 101) qui, d'après Souriau, nous fait « voir des chimères dans les nuages » et introduit le mouvement et la vie dans des objets inanimés. C'est aussi la question cruciale du rapport de l'ornement à la mimesis qui est posée lorsque le philosophe présume que le décor abstrait favorise la « contemplation distraite » et confère aux choses un pouvoir d'action hypnotique : aux deux extrémités du spectre, l'ornementation géométrique arabe et l'éblouissement vivant de la lumière d'un vitrail, agissant comme « la basse d'un chant » (IA 54), laissent affleurer plus facilement les images mentales – « comme le musicien fait chanter les voix, le décorateur fait chanter les lignes » (IA 60).

Il est inévitable ici de rappeler un autre représentant de l'école dite de Nancy, mais de psychologie celle-là : Hippolyte Bernheim (1840-1919)¹⁸. Dès 1882 le célèbre médecin analyse le phénomène de la suggestion, lui subordonnant l'hypnose et en généralisant ses effets à tout sujet normalement constitué. Bernheim fait, entre autres, de l'« objet brillant »¹⁹ ou simplement du « bel objet »²⁰ un vecteur efficace de captation, assez puissant pour que « l'idée devienne mouvement »²¹, suivant une notion d'idéodynamisme qui trouve un écho extrêmement large à l'époque, de Charles Henry à Henry van de Velde. Contre ceux qui font de l'individu un simple récepteur de stimulus, Bernheim précise que « la suggestion n'est pas un simple fait passif, une simple image psychique déposée dans le cerveau. [...]

18. Sur l'influence de Bernheim sur les arts : Dario Gamboni, « De Bernheim à Focillon : la notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art », in : C. Barbillon, P. Sénéchal, R. Recht (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, INHA, 2008, pp. 311-322.

19. Hippolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique*, Paris, Octave Doin, 1884, p. 5.

20. Hippolyte Bernheim, *De la suggestion*, Paris, Albin Michel, 1911, p. 19.

21. *Ibid.*, 1911, p. 20.

En toute circonstance le cerveau psychique intervient activement, chacun suivant son individualité, pour transformer l'impression en idée. »²²

Si déjà dans sa *Théorie de l'invention* Souriau dit vouloir étudier l'esthétique « en psychologue consciencieux » (TI VIII), il paraît évident que la corrélation entre suggestion et mouvement établie dans les ouvrages suivants a été inspirée par les travaux de Bernheim. Le but sera dès lors de montrer « qu'il est possible de fonder l'art sur une base scientifique et rationnelle » (EM 7) en isolant quelques composantes simples dont l'agencement se révèle particulièrement efficace, entre autres, dans l'invention décorative. On pourrait reprendre la formule de Le Corbusier et penser à des « d'objets à réaction poétique » lorsque Souriau évoque l'enchantement exercé par les choses, allant jusqu'à conférer à « une frange de rideaux, [à] un reflet brillant au cadre d'une glace, [à] une fleur de la tapisserie » le pouvoir de provoquer un état de « léthargie physique et mentale » qui dispose l'observateur à « l'extase » (SA 10-11). C'est à propos de cette même capacité hypnotique que Gallé s'interroge :

« [...] on voudrait dégager la leçon d'art décoratif, le secret de ses prestiges, les dessous, les raisons de ce qui ravit et charme, - les comment, les pourquoi de son plaisir, et tous les mystères qui, dès l'entrée dans cette atmosphère de calme, donnent à nos nerfs l'apaisement tant demandé. »²³

Les objets, on le voit, sont loin d'être confinés, par le philosophe comme par l'artiste, dans les limites de l'utilité pratique, l'ornement jouant, bien au contraire, le rôle d'un catalyseur d'images mentales, composées à la fois par le créateur et par l'observateur.

Le décor, « une mise en beauté des organes utiles »²⁴

Comme pour rassurer ceux qui pourraient craindre que cet art décoratif suggestif ne soit un facile abandon à l'extravagance la plus débridée, les deux conférences par lesquelles Souriau et Gallé inaugurent la fondation de l'École de Nancy au printemps 1901 insistent, l'une en pendant de l'autre, sur la nécessité d'asseoir les formes ornementales sur le socle du rationalisme viollet-le-ducien et des sciences biologiques. Il ne s'agit toutefois pas de revenir au vieux dogme de la mimesis puisque le philosophe, suivant le conseil de Goethe, exhorte à scruter la nature au travers de verres colorés qui la transfigurent ; de son côté Gallé illustre son exposé par les images d'un monde féérique : « de magnifiques orchidées exotiques [...] sur lesquels la nature a dessiné des arabesques qui rappellent assez bien les dessins des tapis orientaux », des nervures et ocelles agrandies d'ailes de papillons, des créatures découvertes dans les profondeurs océaniques – pentacrines, diatomées et autres protozoaires²⁵. C'est encore la morphologie du vivant qui dicte à Gallé la conception d'objets « viables », « muets serviteurs » construits « comme un corps nu, orné du bon équilibre de sa structure, de ses organes épanouis comme ceux de l'animal ou du végétal, en leurs nerfs, en leurs chairs, pelages, plumages, tissus, membranes, écorces, en leur bourgeonnement, floraison, fructification [...] »²⁶. L'approche rationaliste et organiciste permet par ailleurs de rejeter le répertoire historiciste – « les

22. *Ibid.*, p. 19.

23. Emile Gallé, « Le pavillon de l'Union centrale à l'Exposition universelle de 1900 », *Revue des Arts décoratifs*, t. XX, 1900, p. 221.

24. Emile Gallé, « Le mobilier contemporain orné d'après nature », *La Lorraine artiste*, 15 avril 1901, p. 158.

25. Gallé « De la nécessité... » *La Lorraine artiste, op. cit.*, pp. 214-215.

26. Gallé, « Le mobilier contemporain... », *La Lorraine artiste, op. cit.*, p. 158.

restes de la cuisine italienne »²⁷ - qui avait généralisé un mode de composition ornementale basé sur un pur jeu de formes éloignées de la nature et donc monstrueuses.

Le cadre dans lequel les deux conférences ont été prononcées est significatif, puisqu'il s'agissait pour l'Alliance provinciale des industries d'art de promouvoir une « instruction artistique intégrale »²⁸ par la création d'un musée, associé à une école d'arts appliqués et à des cycles de conférences, au bénéfice d'ouvriers, de décorateurs et d'un large public. C'est dans ce contexte qu'il faut inscrire la genèse de *La Beauté rationnelle*, qui apparaît véritablement comme le volet concret de l'engagement de Souriau dans l'entreprise de renouveau initiée par les artistes et les industriels nancéens. Si dans ses ouvrages précédents les arts appliqués, l'ornement et le décoratif jouent un rôle important dans la définition d'une esthétique de l'« expression », c'est dans la somme de 1904 qu'ils deviennent, avec l'architecture, une pièce centrale dans l'élaboration de la notion d'une « beauté de finalité » fondée sur la valorisation de l'utile et sur la réception collective des formes. La remise en question de la hiérarchie des arts se fait alors méthodique, et les esthétiques qui la justifient sont réfutées point par point.

Se réclamant d'un « rationalisme intégral », Souriau commence par soustraire les arts appliqués de la sphère de l'« agréable » et de la subjectivité du goût dans laquelle l'approche sensualiste les avait jusque-là confinés. Il entend ainsi éviter deux dangers : le premier est le subjectivisme d'une création qui, cherchant à procurer un plaisir uniquement individuel, tomberait dans le dandysme « décadent » et dans la conception de l'« art pour l'art » ; le deuxième est le matérialisme étriqué de la mystique des nombres auquel conduisent certains courants de l'esthétique expérimentale, comme celui promu en France par Charles Henry. Mais c'est aussi, et en premier lieu, l'idéalisme kantien de la « finalité sans fin » qui est rejeté : la beauté pour Souriau ne peut qu'être « adhérente », et l'art n'est jamais un jeu vain des sens. Tout relativisme esthétique est écarté qui ferait de l'art un assemblage gratuit de formes soumis à la seule appréciation personnelle ; Souriau rattache au contraire les arts les plus déterminés par la matière et la fonction – les arts appliqués et l'architecture – à une « beauté de perfection » toute rationnelle qui se réalise lorsque la disposition ordonnée et harmonieuse extériorise la finalité. Loin d'être inférieure, cette beauté est égale et complémentaire de celle « d'expression » ou de « sentiment », les deux garantissant, ensemble, la réception sociale de l'œuvre. Ainsi les « grandes constructions en fer, qui sont la gloire de l'architecture moderne » offrent selon Souriau l'aboutissement de cette unité : c'est le cas de la parfaite beauté des courbes de la tour Eiffel, dessinées pour résister au vent mais aussi pour communiquer l'impression morale de la force (EM 207-209). Comme devant les cathédrales, on est là en présence d'« un travail de synthèse vraiment artistique » (BR 192), où architecture et construction, art et utilité se trouvent inextricablement imbriqués. A l'opposé de Ruskin, pour qui « il n'y aurait de vraiment architectural que ce qui est d'art pur, et l'art commencerait au point où finit l'utilité » (BR 191), Souriau postule l'« étroite solidarité entre l'effet esthétique d'un édifice et la perfection technique de son aménagement, entre son décor et sa construction » (BR 191). Avec des accents morrisiens il souligne même l'apport de l'hygiène à l'esthétique et rend hommage à ces architectes-décorateurs de l'Art nouveau qui ont fait « pénétrer à flots l'air pur et la lumière ; ils sentent la beauté des teintes claires, des surfaces nettes et lisses [...] ; un vent salubre a balayé les tentures, les bibelots, les colifichets dont s'encombraient nos demeures [...] » (BR 271)

L'idée d'unité de structure et décor et d'expression ornementale de la fonction n'est certes pas nouvelle et Souriau cite comme il se doit Viollet-le-Duc, dont il reprend l'exemple de beauté organique réalisée dans le mécanisme des ailes de l'oiseau ou dans la machine (BR 388). Ce serait néanmoins bien excessif de faire de Souriau le porte-drapeau du purisme moderniste. Si dans *La*

27. Gallé, « Le pavillon de l'Union centrale... (suite) », *op. cit.*, p. 366.

28. Souriau, « Les êtres de fantaisie... », *La Lorraine artiste, op. cit.*, p. 162.

Beauté rationnelle nous trouvons des pistes inédites de recherche – nous y reviendrons –, il n'en reste pas moins que la conception de l'art qui s'y déploie reste résolument nancéenne, dans sa dimension autant formelle que sociale. Ainsi la question centrale de la « réconciliation de l'industrie et de l'art » (BR 200) reste indissociable de celle du décor, mesure de toute beauté de perfection, « hommage que nous rendons aux choses » (BR 200) :

« La perfection n'équivaut pas à la beauté. Seule et par elle-même, elle ne suffit pas à la constituer. Quand donc une chose serait merveilleusement adaptée à sa destination [...], l'effet esthétique faisant défaut, elle ne donnerait d'aucune façon l'impression de beauté. – Mais comment cet effet esthétique pourra-t-il être obtenu ? [...] Il faut que [l'objet] ait quelques-unes de [ses] qualités de surcroît [...] Soit par exemple un animal de formes irréprochables, dont tous les membres sont adaptés au mieux à leur fonction [...]. Il faudra encore qu'il ait, soit une taille exceptionnelle, soit des couleurs éclatantes ou une riche ornementation, soit enfin quelque qualité de luxe distincte de celles qui lui sont utiles à lui-même et qui constituent sa perfection. Un meuble sera parfait s'il est solidement et logiquement construit, exactement adapté à sa destination ; point n'est besoin pour cela qu'il soit verni, brillant, coloré, incrusté de nacre ou de cuivre ; mais ce décor est indispensable pour qu'il plaise aux yeux et produise son plein effet esthétique. [...] C'est en allant au-delà du nécessaire qu'on obtient la beauté. » (BR 139-140)

A la lecture de ces propos, on comprend mal les raisons qui ont fait de Souriau le père de l'esthétique fonctionnaliste. Il n'y a dans *La Beauté rationnelle* que deux chapitres – sur les vingt-cinq que compte l'ouvrage – qui pourraient justifier une telle appréciation : celui sur la « Valeur esthétique de la finalité » et celui sur la « Beauté géométrique ». Il est vrai que dans ce dernier le philosophe aborde des questions qui intéresseront les artistes à partir des années 1910 et qui trouveront une réponse dans les formes de l'Art déco. Toujours sur la base des « lois ordinaires de la sympathie » (BR 350), sont examinés l'attraction exercée par les œuvres de la nature et de l'art qui se caractérisent par des formes régulières et le plaisir éprouvé dans leur contemplation. L'intervention de l'intelligence dans la perception d'un ordonnancement harmonieux fonde ce genre de beauté sur la rationalité, par quoi elle se rattache surtout aux domaines du décor et de l'architecture. L'inspiration de formes élémentaires tels les cristaux, la stylisation des formes vivantes ou même l'abstraction répondent pleinement à ce besoin de créer une beauté toute intellectuelle. Il est intéressant de noter que l'exemple donné par Souriau pour expliquer le plaisir procuré par une ordonnance artificielle est le jardin (BR 361) : c'est probablement dans ce passage qu'André et Paul Vera trouveront l'inspiration pour leur conception de compositions paysagères classiques²⁹. Et pourtant, malgré ses considérations sur la valeur esthétique de la ligne droite et des arrangements simplifiés, Souriau ne peut pas s'empêcher d'affirmer que « il y a plus de beauté dans une vraie fleur que dans n'importe quelle figure géométrique » (BR 362). C'est alors la question même de la modernité qui se pose. Un art uniquement fondé sur la rationalité pourrait-il répondre aux besoins esthétiques de l'époque contemporaine ? La réponse donnée par Souriau comme par Gallé est finalement négative, car cet art « réfléchi, pondéré, logique » (BR 149) présenterait tous les traits d'un classicisme dépassé (BR 149, 152). La fébrilité du siècle naissant ne peut être traduite que par un art inquiet, qui « tend sa voile aux vents qui soufflent, louvoie, essaie d'une direction, puis d'une autre, en somme ne sait où aller » (BR 3). C'est bien à la « beauté d'expression » qu'il faut donc encore revenir, cette même beauté que Gallé attribue à la statuaire française du moyen âge ou aux créations de Michel Ange et de Rodin : un art qui n'a « rien à faire avec le beau plastique », de « délectation », mais qui offre une « vision instantanée de la vie »³⁰. Bien

29. André et Paul Vera, *Le nouveau jardin*, Paris, Emile-Paul, s.d. [1912].

30. Emile Gallé, « L'art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin », *Le Progrès de l'Est*, 1892 (rééd. dans : Gallé, *Ecrits pour l'art*, op. cit., p. 139, 142).

qu'il ne donne aucune indication d'école ou de style, il n'est pas difficile de comprendre de quel côté penchent les goûts de Souriau lorsqu'il précise :

« Ce qui est vraiment style moderne ce sont ces lignes qui ne sont exigées par aucune nécessité de construction, qui vont où leur fantaisie les mène et ne sont justifiées que par leur grâce ; ce sont ces vagues rappels de formes végétales ou animales, c'est cette libre fantaisie du décor, c'est ce charme incomparable de la couleur. Ce qui est vraiment nouveau, c'est cette transfiguration de la matière qui lui donne un caractère idéal et purement psychique ; c'est cette recherche intense de l'expression pure ; c'est cette idée qui eût semblé paradoxale il y a vingt ans, de faire d'une maison, d'une table, d'un vase, d'une agrafe une œuvre toute de sentiment et de poésie. [...] Subtil, prenant, profond, intérieur, c'est l'art du pur sentiment, c'est l'art nouveau. » (BR 149-150).

*

Rien n'est plus loin du productivisme anti-ornemental que la réflexion menée par Paul Souriau autour de l'invention des formes à l'ère industrielle, car non seulement elle s'inscrit dans le courant symboliste, mais fait de l'ornement le lieu agissant de cette « sympathie » qui nous fait participer collectivement, par la suggestion, voire par l'hallucination, « au travail de ces forces mystérieuses qui organisent les êtres et ordonnent le monde physique » (BR 350), réalisant ainsi, du même coup, un idéal d'art social. Notons au passage que la plupart des facteurs qui concourent à l'élaboration de celui qu'il faut bien qualifier de « symbolisme industriel »³¹ se retrouvent dans certains des ouvrages du fils de Paul, Etienne : le « contour » lié au procédé de « stylisation » (SA 93 ; IA 262 et sq.) et considéré comme « l'armature solide de la forme » (IA 263) ; le « sillage » et la « trace » entendus comme principes générateurs de l'arabesque (EM 162 et sq., 225 et sq.) ; le beau défini comme « un surcroît de vie » (EM 164, 186 et sq.) ; la qualité nécessairement non représentative du décor (IA 54 et sq., 75 et sq., 189 et sq., 202 et sq.) dont l'essence relève du jeu, d'une « prodigalité de l'effort » et donc d'un « luxe » (EM 186 ; IA 24 et sq.) ; le travail artistique de la matière compris comme première manifestation du sens esthétique d'une humanité primitive (IA 21) ; l'admiration pour l'art musulman (IA 56) et la fascination pour les motifs décoratifs à double jeu (SA 85, 101 ; IA 58) ; et jusqu'aux exemples de gratuité que seraient le chant du rossignol (EM 197) ou la danse (EM 210 et sq.)... C'est donc en suivant les pas de son père et après avoir reconnu l'inactualité de l'ancienne séparation entre « arts majeurs » et « arts mineurs », arts de la « représentation » et arts « abstraits », qu'Etienne démontre, dans les années 1920, l'irréductibilité de l'esthétique industrielle à l'esthétique fonctionnelle³².

Plus proche de l'utopie morrisienne que du machinisme productiviste, Paul Souriau doit à son appartenance au milieu artistique et intellectuel nancéen la conviction d'une réconciliation possible entre industrie et beauté sur la base d'une recherche artistique qui ferait des lignes et des couleurs la manifestation des images intérieures. Attaché aux recherches plastiques et poétiques des créations de Gallé par son exploration des mécanismes de la rêverie, Souriau ouvre pourtant sur le XXe siècle fonctionnaliste par sa valorisation de l'utile et par son intuition d'une beauté géométrique immédiatement communicative : percée remarquable, il est vrai, mais tout à fait involontaire, vers ce « classicisme industriel »³³ qui prévaudra dans l'entre-deux-guerres³⁴. Relire Paul Souriau nous

31. Gary Laski, *Le design : Théorie esthétique de l'histoire industrielle*, thèse de doctorat sous la dir. de C. Delsol, Université Paris-Est, Marne-la-Vallée, 2011, p. 61 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00713124v1/document>).

32. Isabelle Rieusset-Lemarié, « Des arts décoratifs au cinéma : incidences heuristiques du contour, de l'ornement et de l'arabesque dans l'esthétique d'Étienne Souriau », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/1 (n° 19), p. 107-125 (DOI 10.3917/nre.019.0107).

33. Laski, *Le design : Théorie esthétique*, op. cit., p. 60.

permet de mieux comprendre ce moment d'équilibre précaire où certains artistes de l'Art nouveau – Emile Gallé en tête - défient la machine en s'efforçant de créer l'objet utile, fonctionnel et orné pour tous.

34. A preuve les ouvrages que Souriau publie par la suite, parmi lesquels *La rêverie esthétique*, Alcan, 1906 et *L'esthétique de la lumière*, Hachette, 1913.