

Les expositions universelles en France au XIX^e siècle

Techniques Publics Patrimoines

sous la direction de
Anne-Laure Carré,
Marie-Sophie Corcy,
Christiane Demeulenaere-Douyère
et Liliane Hilaire-Pérez

CNRS ÉDITIONS

L'exposition universelle de 1855 : une réception biaisée

« Le commis-voyageur, personnage inconnu dans l'antiquité, n'est-il pas une des plus curieuses figures créées par les mœurs de l'époque actuelle ? N'est-il pas destiné, dans un certain ordre de choses, à marquer la grande transition qui, pour les observateurs, soude le temps des exploitations matérielles au temps des exploitations intellectuelles ? Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses, et obéissant à une pensée unitaire, dernière expression des sociétés¹. »

Ainsi commence *L'Illustré Gaudissart*, portrait de commis-voyageur, publié par Balzac, dans sa première version, en 1833, et que vingt ans environ séparent des premières expositions universelles de Londres et de Paris. Quel rapport ? Balzac formule ici une problématique que le XIX^e siècle voit émerger et que les expositions universelles matérialiseront et dramatiseront. De quoi s'agit-il ?

Pour paraphraser Balzac, le double rapport entre exploitation matérielle et exploitation intellectuelle produit une tension sous-jacente entre création originale et produit uniforme ; et, pour reformuler l'idée, se profile ainsi un conflit souterrain entre unicité (produit unique) et série et, de là, entre art et industrie.

Le personnage qui correspond, dans la typologie balzacienne, à ce questionnement, est le commis-voyageur qui met toute son inventivité rhétorique, son art de la communication au service de la vente d'objets de production industrielle présentés, afin de susciter la convoitise des clients, comme uniques, désirables, admirables. À une échelle plus ample, l'exposition universelle – et j'en viens là à m'intéresser essentiellement à l'Exposition de 1855 – procède de même : elle revêt de l'aura de l'unique des produits industriels, donnés à voir comme des œuvres d'art. En quelque sorte, elle institutionnalise la question posée à l'instant, lui offre une visibilité internationale et tente de la résoudre en passant d'une logique de la vente (qui est celle du commis-voyageur) à une logique de l'exposition et du musée (qui était jusqu'alors celle des beaux-arts). Celle-ci présuppose un autre type de relation aux objets, en déviant le problème de l'acquisition et de la possession matérielle vers un but différent, ou présenté en apparence comme différent : leur contemplation, l'admiration de type intellectuel, le regard muséal plutôt que commercial. Le mouvement veut que l'on intellectualise – ou, pour reprendre un terme qu'Alain Roger avait inventé pour parler du paysage² – que l'on *artialise* ce qui est d'ordre matériel et utilitaire et, au demeurant non chargé de valeur esthétique. L'exposition est ainsi, en ce milieu de XIX^e siècle, un coup de force visant à l'*artialisation* de l'industrie.

1. Honoré de Balzac, *L'Illustré Gaudissart*, [1833], Paris, Climats, 1994, p. 11.

2. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1998.

La grande transition évoquée par Balzac acquiert alors une existence publique, institutionnelle et symbolique forte. Ce mouvement de transition est intéressant en ce qu'il est tout autant une idée des instances d'organisation et de production de l'exposition universelle que la ligne de force de sa réception, essentiellement de sa réception par le monde littéraire et artistique. Artistes et écrivains réagissent vivement en 1855, partagés d'ailleurs entre manifestations d'enthousiasme et expressions de défiance, voire d'indignation. Mais, quelle que soit la nature de ces réactions, positives ou négatives parfois jusqu'à l'excès – il y a une grandiloquence des impressions qui donne au lecteur d'aujourd'hui un sérieux sentiment d'étrangeté –, elles émanent d'une préoccupation commune, liée au problème que nous venons de poser.

Machines ou œuvres d'art

Pour dire les choses simplement, nous constatons deux phénomènes corrélés à deux sentiments : d'abord un malaise, puis une inquiétude. Le malaise a lui-même deux origines : la mise en scène, dans un même espace symbolique – si ce n'est dans un même espace concret –, de produits industriels et d'œuvres d'art ; l'exposition des beaux-arts remplace en 1855 le Salon annuel de peinture et l'on invite le public à visiter conjointement machines et tableaux. Signalons par ailleurs que les beaux-arts ne représentent que le huitième et dernier groupe de l'exposition, à la suite et fin des « Industries ayant pour objet principal l'extraction ou la production des richesses brutes », des « Industries ayant spécialement pour objet l'emploi des forces mécaniques », etc., mais aussi après tous les métiers de la décoration, « Manufactures de tissus » ou « Ameublement et décoration, modes, dessin industriel », ce qui est un bon indice d'inversion symbolique. Et, seconde source de malaise : l'enthousiasme suscité par la galerie des machines, véritable centre d'attraction de l'exposition, est bien supérieur à celui que les visiteurs manifestent pour les tableaux à la galerie de peinture. Ainsi, l'un des fervents partisans de l'exposition, Maxime Du Camp, dont j'aurai l'occasion de parler un peu plus tard, relève l'ampleur du problème :

« Il est un fait acquis aujourd'hui, et sur lequel, malheureusement, une expérience journalière de cinq mois ne peut plus laisser de doute, l'Exposition universelle des Beaux-Arts n'a obtenu qu'un succès secondaire ; elle n'a su exciter aucun enthousiasme dans le public.

Le public est blasé, disent les artistes ; les artistes ne font plus rien d'intéressant, dit le public. On se renvoie ainsi mutuellement le reproche, et nul ne semble chercher à dégager la leçon que porte avec lui ce fait attristant.

Je n'accuserai pas le public d'indifférence, car jamais dans aucun temps il ne s'est plus occupé de peinture ; les marchands de tableaux, de gravures, de lithographies se multiplient sur nos boulevards. [...] Je crois en outre que, jusqu'à un certain point, le public est hors de cause. Il peut se tromper, il peut s'engouer follement de certaines niaiseries ; mais toutes les fois qu'on lui montre de belles choses, il applaudit. Seulement, et c'est son strict droit, il demande qu'on l'intéresse, qu'on lui fasse voir des œuvres nouvelles, et il se lasse, avec raison, en s'apercevant qu'on le force à assister toujours au même spectacle. Il sait par expérience qu'on ne lui offrira que des variations sur un thème connu ; il sait que, depuis vingt-cinq ans, les artistes frappés de stérilité répètent sans cesse les mêmes sujets, peints de la même façon et dessinés de la

même manière ; il sait que pas un des tableaux qu'on expose ne peut soutenir la comparaison avec ceux qui sont au Louvre ; il sait que, pleins d'une vanité folle, les artistes s'imaginent facilement avoir créé des chefs-d'œuvre ; il sait qu'on le traitera au moins de *bourgeois* s'il refuse d'admirer des toiles insignifiantes ; il sait tout cela, et il ne prend aucun intérêt à l'Exposition universelle. Il y va une fois, pour l'acquit de sa conscience, il la parcourt, il s'aperçoit vite quel est le bilan de la peinture française à notre époque, et que ce bilan constitue une banqueroute ; alors il s'éloigne et va dans l'*Annexe* regarder avec joie fonctionner les *tondeuses* et les *machines à coudre*. En agissant ainsi, il est conséquent ; il quitte une nécropole peuplée de fantômes et va se mêler à la vie ardente qui bruit au palais de l'Industrie³. »

À noter que ce sentiment de déjà vu que déplore Du Camp à l'exposition des beaux-arts tient aussi à la politique de sélection et de promotion du jury qui opte, parallèlement à la présentation des tableaux par pays, pour une rétrospective de la peinture française représentée par Delacroix, Ingres et Decamps. Le couple ennemi Ingres-Delacroix a déjà fait plus d'une fois les délices du public des Salons et leur antagonisme ne nourrit plus les curiosités. Autre manière de situer les arts dans une sorte de bulle figée, alors que l'industrie est mise en scène dans son dynamisme ostentatoire. La halle des machines est une salle de 1 190 mètres de long et de 29 de large, qui présente, sur le tiers de sa longueur (soit 450 mètres), de part et d'autre, des machines de tailles impressionnantes, à commencer par des locomotives, mises en mouvement par un jet de vapeur qui les fait fonctionner toutes à la fois, dans un vacarme saisissant et une impression d'incontestable puissance. Sorte d'allégorie de l'âge industriel qui, plus que la statue qui trône au frontispice du Palais de l'Industrie, est à même de laisser une empreinte dans l'esprit des spectateurs. Avant même l'ouverture de l'exposition, le journal *L'Illustration* crée déjà l'attente et pose un univers de référence dans lequel les machines s'intègrent aux modèles culturels les plus prestigieux :

« Quatre locomotives gardent l'entrée de l'annexe des machines, comme les sphinx à stature de montagne des vieux temples égyptiens, ou les monstres gigantesques des ruines de Ninive et des pagodes hindoues. Rien de plus caractéristique que ces sentinelles avancées de l'industrie moderne ; mais rien de plus beau non plus, comme construction et comme progrès. [...]

Entrons dans le temple, ou plutôt dans la forêt. Tout y est encore au repos ; mais déjà les courroies sont tendues ; [...] locomotives de tout pays et de toute force, bateaux à vapeur, chaudières, hélices, machines hydrauliques, turbines, tours immenses, pompes à incendie, grues gigantesques, marteaux à vapeur, découpoirs cyclopéens, presses en tout genre et pour toutes les industries, balanciers, métiers à tisser, à brocher, à coudre ; laminoirs, dévidoirs, appareils, tantôt énormes et à l'état de nature, tantôt microscopiques et charmants à l'état de modèle réduit, pour peigner la laine ou le coton, battre le grain, élever l'eau, extraire le charbon, fabriquer le chocolat, tondre le drap, tordre le fil ; – puis des industries armées de toutes pièces et représentées par des machines grandes comme des maisons, et compliquées comme des usines – sucreries, distilleries, féculeries, fours mécaniques, pétrins à la vapeur, scieries, magnaneries, forages artésiens, etc., etc. –, tout cela brillant, doré, joyeux, reflétant dans mille miroirs les drapeaux de la coupole, les innombrables accidents de la nef, les ondulations de la foule, et n'attendant que le premier coup du piston et le sifflement de la détente pour sortir de ce silence et de cette immobilité. Le mouvement et la vapeur seront communiqués à tous, indistinctement [...]»⁴.

3. J'ai regroupé les textes sur lesquels se base cet article dans une anthologie publiée aux éditions Droz en 2008 ; dans la suite de cette étude, je ferai référence à cet ouvrage pour indiquer la pagination des textes utilisés, en veillant à fournir également la référence de l'édition originale. Ici, Maxime Du Camp, *Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855* (Paris, Librairie nouvelle, 1855), dans Marra Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* ». *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, 2008, p. 219-220.

4. Ch. P. Magne, « Exposition Universelle de l'industrie », *L'Illustration*, 30 juin 1855.

Deux spectacles, deux manières antagonistes de solliciter le regard : la rétrospective de peinture et l'annexe des machines semblent jouer les extrêmes et proposer au jugement du public deux mondes, dont l'un d'évidence séduit et enivre et l'autre semble bel et bien ennuyer un peu. De là naît donc le malaise. Delacroix, premier protagoniste de ce face à face art-industrie, de résumer en quelques lignes le ressenti et le ressentiment engendrés par la situation :

« La vue de toutes ces machines m'attriste profondément. Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire toute seule et abandonnée à elle-même des choses dignes d'admiration⁵. »

L'inquiétude, quant à elle, est liée à la conviction non seulement d'un nivellement qui devient la conséquence de cette mise en équivalence entre art et industrie, entre œuvres de l'esprit et objets fonctionnels, mais aussi d'un déplacement des valeurs intrinsèques à chacun de ces domaines. Ce déplacement est perçu comme unidirectionnel : les déterminations spécifiques de l'œuvre d'art – génie, unicité, originalité, créativité du côté de la production de l'œuvre, contemplation, admiration, émotion du côté de sa réception – essaiment et se répandent à d'autres produits humains de facture matérielle et utilitaire ; l'exposition dans son ensemble en est le symptôme le plus spectaculaire. La chronique consacrée par Baudelaire à l'Exposition de 1855 s'intitule significativement « Déplacement de vitalité ». Ce déplacement, Baudelaire l'entend comme la découverte d'une beauté autre, du cosmopolitisme du goût, de la bizarrerie qui naît de l'altérité, bizarrerie qui est, Baudelaire le dit dans la suite de son texte, l'une des composantes du beau. Mais cette idée de déplacement de vitalité est opérante à un autre niveau, que je viens de décrire : déplacement de toutes les déterminations qui donnaient à l'art son statut particulier dans l'ordre des productions humaines, vers les produits et objets qui en étaient précisément dépourvus, et donc, jusque-là, radicalement différents. Ce qui constituait la distinction claire d'un objet de l'industrie et d'un objet de l'art se défait : l'amalgame – regrettable pour les uns, vivifiant pour d'autres – fera la glose de plus d'un texte.

Quelque chose dans l'exposition universelle préoccupe donc les artistes et les poètes : c'est la mise en place d'un certain rapport entre la présentation, le spectacle visuel, la mise en scène et l'admiration du public, une certaine vénération dont les indices sont ceux-là mêmes qui d'usage caractérisent le rapport à l'art. Le rapport entre l'objet et le public dans la structure visuelle et mentale de l'exposition universelle tend en quelque sorte à transformer les produits exposés en œuvres d'art : qu'il s'agisse de la manière dont on invite les visiteurs à la contemplation d'objets qui, par ailleurs, ont une valeur utilitaire et non pas esthétique, ce qui change précisément le regard qu'on leur accorde ; qu'il s'agisse de l'attribution, par le public concerné, à ces mêmes objets de qualités et de traits déterminants spécifiques aux territoires de l'art : mots comme « invention » (terme définitoire de la production artistique comme de la production technologique), « génie », « création », « créativité », « inspiration », « imagination », « beauté », « chef-d'œuvre », tous ces termes apparaissent de manière systématique dans les comptes rendus de presse de 1855, accompagnés aussi d'ailleurs de toutes les variantes possibles pour exprimer l'admiration, le saisissement et l'émotion. Ainsi, Gustave Claudin, auteur d'une petite plaquette intitulée *L'Exposition à vol d'oiseau*, s'émerveille :

5. Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 1932, t. II, 1853-1856, 3 août 1855, p. 363.

« Il nous semble que l'inventeur de cet appareil [le télégraphe électrique] est, de tous les mortels, celui qui a produit l'œuvre la plus miraculeuse et la plus surprenante.

On écrirait plusieurs volumes sans épuiser l'extase et l'étonnement que cause à l'esprit un examen attentif des machines apportées à l'exposition⁶. »

En somme, le vocabulaire de la réception de l'exposition est rigoureusement identique à celui qui est employé pour parler d'œuvres d'art. À quoi s'ajoutent encore deux registres de caractérisation : le premier qui traite de la nouveauté extraordinaire, enthousiasmante du spectacle ; le second qui s'attache à son caractère unique et merveilleux. En résumé, les objets de l'exposition sont nouveaux, uniques, fruits d'esprits créatifs, inventifs, voire géniaux, ils suscitent l'admiration, l'émotion, la fascination – que leur manque-t-il finalement pour s'octroyer l'appellation contrôlée d'œuvre d'art ?

Tout ceci n'est formulé que de manière fragmentaire et peut-être parfois inconsciente par la presse du temps, ou du moins sans la volonté explicite de théoriser une mutation : car le message final est celui d'un transfert sur l'industrie d'une partie des caractéristiques définitoires de l'art. Mais bien que fragmentaires et dispersés, les signaux sont multiples, et les écrivains, bons lecteurs de nature et capables à partir de signaux épars de construire une représentation, enregistrent la mutation et la restituent de manière cohérente, parachevant sa formulation et la complétant par sa problématisation.

Une polémique sur l'art et l'industrie

Ainsi, et c'est l'une des singularités de la réception de la première exposition universelle parisienne, le débat sur cette gigantesque fête de l'industrie provoque un débat sur le statut de l'art. Par ailleurs, et c'est un paradoxe supplémentaire, la polémique ne touche pas que les beaux-arts qui y sont directement impliqués, mais elle touche aussi et surtout la littérature qui, à première vue, ne devrait pas se sentir concernée et encore moins menacée par l'événement.

Ce déportement de l'attention est symptomatique aussi bien pour le statut de l'exposition que pour le devenir de l'art. Pour l'exposition, on saisit ici le processus de légitimation qui s'opère au moyen d'un rapprochement avec l'art, interprété par les artistes comme un processus d'assujettissement ou d'invasion fatale. La rhétorique de communion artistique développée par les discours officiels sur l'exposition vise à donner des lettres de noblesse à l'événement en atténuant son statut de foire (matérielle, mercantile, utilitaire) et en insistant sur deux idées : une esthétique du quotidien (il suffit de penser au développement des arts décoratifs et aux théories qui les escortent) et la valorisation du génie de l'invention scientifique et technique.

Pour les arts, ce moment est révélateur d'une mutation essentielle qui s'opère d'une part dans l'évaluation de ce qu'est une œuvre (de ce que l'on peut désormais nommer *œuvre*), d'autre part dans la révision par les protagonistes de l'art eux-mêmes de la finalité de leur travail en termes d'impact sur le monde. Comme s'il était temps, ayant constaté l'ampleur du phénomène industriel et le succès de foule que l'exposition rencontre, de se demander deux choses. D'abord, pour quelles raisons

6. Gustave Claudin, *L'Exposition à vol d'oiseau suivie d'une lettre à M. Maxime du Camp*, Paris, chez les principaux libraires, 1855, dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 278. Je souligne.

l'art ne suscite-t-il pas, ou plus, le même mouvement d'enthousiasme collectif et n'a pas la même force de rassemblement que l'industrie (avec le sentiment de décadence, de déchéance des arts affirmé unanimement par les artistes eux-mêmes) ? Ensuite, la même question s'énonce de manière pratique : que faire pour récupérer le terrain perdu dans l'estime du public ? Et – question corollaire – en quoi la fête de l'industrie peut-elle être un modèle et une leçon pour le monde de l'art, en termes de stratégie de séduction et de promotion ? En quelque sorte : alors que l'industrie empiète sur le terrain de l'art, comment les arts pourraient-ils empiéter sur le terrain de l'industrie ?

Le maître mot de cette polémique, qui articule les questionnements sur l'art avec la réflexion autour de l'exposition universelle, est le progrès. L'idéologie du progrès produite par l'exposition et relayée par le Second Empire de manière massive est en apparente opposition avec l'idéologie de l'art diffusée par le Romantisme. Toute une frange d'écrivains et d'artistes issus du mouvement romantique ont donné le ton de la croisade contre le progrès, à la suite de Théophile Gautier et de son fameux manifeste de l'art pour l'art, en 1835, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (pour rappel : « Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine ; un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès⁷. ») Derrière l'idée de progrès, trois séries de notions déjà évoquées plus haut canalisent le débat :

1° La question de l'invention, corrélée à celle d'imagination, met face à face plusieurs types différents de créateurs. L'invention, on le sait depuis Chénier au moins, est le divin trait de génie que se partagent les artistes, les scientifiques et, précisément, les inventeurs. Dans une exposition comme celle de 1855, on vient de le voir, la concurrence semble s'établir entre le déjà vu et l'inédit. Dans ce sens-là, l'exposition rebelle de Courbet, refusé par le jury, qui va ouvrir une salle vis-à-vis de la galerie des beaux-arts pour montrer ses toiles et faire dissidence, dit suffisamment qu'en art, le choix est aux valeurs reconnues et que la nouveauté se fait hors institution.

2° En résulte l'opposition de l'ancien et du nouveau : la polarité s'exprime avec force, l'ancien du côté des arts, le nouveau du côté de l'industrie ; la conciliation des deux pose problème et embrase les esprits.

3° Et, issue de là, parallèlement, l'opposition du matériel et du spirituel : spiritualisation de la matière, matérialisation des œuvres de l'esprit, on assiste à la revendication par la matière du droit à la pensée.

Autour de ces trois paramètres s'articulent tous les textes qui traitent du problème de la possible ou impossible relation entre arts et industrie.

Quel est l'échantillon le plus représentatif des protagonistes de ce débat qui va rapidement devenir une polémique et comment ces protagonistes se positionnent-ils par rapport aux questions évoquées ? Selon leur importance dans le champ culturel du milieu du XIX^e siècle et selon l'impact de leur texte, on citera Maxime Du Camp, Charles Baudelaire, Ernest Renan et Victor de Laprade. Acteurs du monde littéraire et de la presse culturelle, historien (Renan), poètes (Laprade, Baudelaire et Du Camp), journalistes et écrivains, photographe pour Maxime Du Camp, rien *a priori* ne destine les quatre auteurs à s'intéresser de près, autrement qu'en flâneurs avertis des choses de leur temps, à l'exposition universelle.

7. Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*, [1835], Paris, Livre de Poche classique, 1994, p. 63-65.

Le personnage central du débat est Maxime Du Camp, rédacteur en chef de la *Revue de Paris*, sympathisant saint-simonien, connu en 1855 pour son voyage en Orient avec Flaubert, dont il a ramené les photos du premier album français illustré de photographies, ainsi qu'un récit de voyage. Du Camp est un personnage que l'accusation d'opportunisme poursuivra tout au long de sa carrière littéraire, puis dans l'image figée que la critique de son vivant et posthume a tracée, de Flaubert à Maupassant et de Sartre à Bourdieu. Il est vrai qu'il fonctionne selon un mécanisme intéressant à observer lorsqu'on se détache des jugements de valeur qui l'ont poursuivi : le même processus pousse Du Camp à se faire photographe en 1850 et à s'intéresser, cinq ans plus tard, à l'exposition universelle. Un même flair lui fait reconnaître que le vent tourne et sentir les nouvelles directions de culture et de société annonciatrices de changements.

Du Camp profite de l'exposition universelle pour proposer, en réactivant des débats des années 1830 autour du romantisme, une régénération de la littérature et des arts sur le modèle des innovations et inventions de l'industrie, ce que Flaubert appellera « des sornettes passablement déshonorantes ». Autour de l'exposition universelle, Du Camp publie deux livres.

Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855 (Paris, Librairie Nouvelle, 1855), ouvrage dont les chapitres sont également publiés sous forme d'articles dans la *Revue de Paris*, entre mai et octobre 1855, dans une série intitulée « Exposition Universelle : beaux-arts », est un passage en revue de tous les exposants de l'exposition des beaux-arts, par pays, puis par genres. Dans la Conclusion, partie qui prend de la hauteur par rapport au genre du compte rendu, Du Camp s'interroge sur l'échec de l'exposition de peinture et ouvre la perspective avec une confrontation peinture-industrie.

Les *Chants modernes* (Paris, Michel Lévy Frères, 1855), recueil de poèmes, précédé d'une longue préface polémique, est un texte qui ne s'intéresse pas directement à l'exposition universelle, mais se place dans son champ focal de façon à s'en servir comme d'un argument vivant en faveur des idées défendues dans le livre. La préface, en controverse au manifeste de l'art pour l'art de Gautier, vingt ans plus tôt, se veut, sous la protection et l'hégémonie de l'exposition, un manifeste de *l'art pour l'industrie et pour la science*, un plaidoyer pour une mésalliance (si l'on en croit le point de vue adverse qui est le point de vue dominant du monde littéraire). L'exposition a alors une valeur instrumentale, elle sert de preuve par l'acte et d'autorité tutélaire à un discours sur les arts. Ainsi, pour argumenter en faveur de l'abandon, par les arts en général et par la littérature en particulier, des sujets anciens de tradition antique au bénéfice des sujets du monde moderne, Du Camp fait appel aux derniers progrès des sciences dont certains sont présentés pour la première fois à l'exposition :

« Quoi, nous sommes le siècle où l'on a découvert des planètes et des mondes, où l'on a trouvé les applications de la vapeur, l'électricité, le gaz, le chloroforme, l'hélice, la photographie, la galvanoplastie, et que sais-je encore ? mille choses admirables, mille féeries incompréhensibles qui permettent à l'homme de vivre vingt fois plus et vingt fois mieux qu'autrefois ; quoi, nous avons pris de la terre glaise pour en faire un métal plus beau que l'argent, nous touchons à la navigation aérienne, et il faut s'occuper de la guerre de Troie et des panathénées⁸ ! »

Le « métal plus beau que l'argent » est une allusion immédiatement identifiable par le lecteur de l'époque à l'aluminium, présenté pour

8. Maxime Du Camp, Préface aux *Chants modernes* (Paris, Michel Lévy Frères, 1855), dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 83.

la première fois au public à l'Exposition de 1855 comme de l'argile transformé en argent. L'aluminium contre la guerre de Troie – le problème semble posé de manière simple. L'argument oppose la force d'innovation et de renouvellement des sciences et de leurs applications à la force inverse, force d'inertie et de ressassement des arts.

« À force de tourner dans le même cercle, les arts se sont épuisés, voilà ce dont les artistes doivent, avant tout, se convaincre. L'art est fourvoyé, il faut lui chercher une route meilleure. On continue imperturbablement le mouvement de la Renaissance, et depuis trois siècles et demi on refait les mêmes tableaux, conçus et exécutés dans le même esprit. C'est trop ; il y a de quoi fatiguer les admirations les plus robustes et les mieux enracinées. [...]

Avez-vous essayé de vous débarrasser du joug de cette vieille peinture catholico-païenne que vous portez et qui vous écrase de toute la pesanteur de sa décrépitude ? Non pas, que je sache. Vous regardez vers les églises, vous regardez vers les palais, et vous méprisez les monuments de la science moderne qui, seuls, peuvent aujourd'hui vous donner occasion de renouveler votre talent épuisé et l'art étioilé que vous êtes impuissants à faire fleurir encore.

En effet, et en terminant, nous répéterons ce que nous avons déjà dit bien souvent : ce n'est ni Raphaël, ni Titien, ni Rembrandt qui doivent servir de modèles ; ce qu'ils ont illustré de leur talent est mort, et, par la loi fatale des choses, ne doit plus, ne peut plus revivre. Leur art est vieux et n'a plus qu'une importance historique ; par cela même qu'il a convenu à son époque, il ne peut plus convenir à la nôtre. Nous sommes en l'an de grâce 1855 ; les choses du seizième siècle nous sont au moins indifférentes. Il est honteux, quand la matière se fait merveilleusement docile pour servir et prévenir les besoins de l'homme, il est honteux, quand la science et l'industrie enfantent chaque jour des prodiges nouveaux, il est honteux que l'art reste stationnaire, païen, frivole et sans cesse prosterné devant de vieux fétiches rongés par les vers du passé. »

Le problème posé par Du Camp pour la peinture dans le livre sur les *Beaux-arts* est reformulé pour la littérature dans les *Chants modernes*. On voit bien que l'exposition est un réceptacle quasi inépuisable d'exemples au service de son point de vue, puisque tous les objets montrés sont ce qu'il y a de plus novateur dans chaque domaine et que les inventions présentées là le sont souvent pour la première fois. Mais ce n'est pas tout. Ces objets susceptibles de devenir source d'inspiration des artistes et des poètes sont non seulement nouveaux et potentiellement vivifiants comme thèmes à exploiter, mais ce sont surtout des objets à succès. Du Camp raconte une *success story*, celle de la galerie des machines, qui, pourvu que les artistes le désirent et s'en servent comme exemple, pourrait aussi devenir la leur. Comme si l'exposition était une sorte de laboratoire expérimental pour les arts à venir, pour la méthode et l'apprentissage du succès à l'intention des arts sur le modèle de l'industrie.

Les textes de Du Camp jouissent tous deux d'une double diffusion quasi simultanée, en revue et en volume. En marge de l'exposition universelle, ils bénéficient d'une certaine audience. De sorte que les écrivains qui, à partir de là, s'exprimeront sur l'exposition, réagiront en même temps aux théories de Du Camp ; parler de l'exposition du point de vue des arts et de la littérature sera par là même prendre position sur la question plus complexe des relations à venir des arts et de l'industrie. Les attaques seront plutôt virulentes. La charpente argumentative des opposants à l'exposition et à quelque rapport que celle-ci puisse entretenir avec l'art s'articule sur deux points.

9. Maxime Du Camp, *Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855* (Paris, Librairie nouvelle, 1855), *ibid.*, p. 229 et 234.

Le premier argument majeur dit qu'il n'y a pas de progrès en art ; le progrès est constitutivement une donnée du monde matériel ; Du Camp clame le contraire :

« Aimons, travaillons, fécondons l'imprescriptible progrès, et laissons les invalides de la pensée s'immobiliser dans des regrets inutiles et chercher naïvement derrière eux un paradis qui est là-bas, devant nous, au bout de notre route, si nous savons la frayer courageusement¹⁰. »

Baudelaire de répondre :

« Transportée dans l'ordre de l'imagination, l'idée du progrès (il y a eu des audacieux et des enragés de logique qui ont tenté de le faire) se dresse avec une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable. La thèse n'est plus soutenable. Les faits sont trop palpables, trop connus. Il se raille du sophisme et l'affronte avec imperturbabilité. Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange ? Est-ce que Péruge contenait Raphaël ? L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfant. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*¹¹. »

Renan d'insister, en réduisant non seulement le progrès à l'ordre matériel des choses, mais amenuisant encore la portée de celui-ci à une notion bien plus mesquine qui est celle de confort. Pour Renan, qui est aussi l'auteur de *L'Avenir de la science* (rédaction en 1848), il est capital, dans ce débat, de séparer la science « idéale, céleste, divine, désintéressée, ayant pour objet les formes pures de la vérité » de l'industrie qui se contente de satisfaire « la vie vulgaire¹² », usuellement assimilées dans le feu des discussions. Or, pour bien opérer cette séparation, il confine l'industrie au développement du confortable, c'est-à-dire de ce bien-être fait de complaisance et d'engourdissement qui assouplit le corps et l'esprit :

« Mais, loin que les progrès de l'art soient parallèles à ceux que fait une nation dans le goût du *confortable* (je suis obligé de me servir de ce mot barbare pour exprimer une idée peu française), il est permis de dire sans paradoxe que les temps et les pays où le confortable est devenu le principal attrait du public ont été les moins doués sous le rapport de l'art¹³. »

Le second argument prétend que l'exposition, pour impressionnante qu'elle soit, n'a été et ne peut être, en raison précisément de son matérialisme incurable, la source d'inspiration d'aucune expression artistique ou poétique. Renan en fait le sujet de son article intitulé « La poésie de l'Exposition » – titre qui est une antiphrase : « Comment une réunion d'hommes qui autrefois, et même à des époques très rapprochées de nous, eût été couronnée d'une auréole de poésie, a-t-elle passé sans rien dire à l'imagination et sans produire une strophe digne de mémoire¹⁴ ? » Et sa conclusion :

« Ne nous étonnons donc pas si notre jubilé industriel n'a rien inspiré ni rien produit dans l'ordre de l'esprit. Spectacle éblouissant pour les yeux, étude instructive pour l'homme pratique et spécial, il dit peu de chose à la pensée. Où est dans tout cela le sentiment des destinées supérieures de l'humanité ? Il serait injuste de demander au palais de l'Industrie ce qu'il ne pouvait donner, et aucune des observations qui précèdent ne renferme le moindre reproche ni contre l'idée en elle-même, ni contre la manière dont elle a été exécutée. J'ai voulu montrer seulement, par un des exemples les plus considérables de notre siècle, combien les événements qui parlaient le plus vivement

10. Maxime Du Camp, Préface aux *Chants modernes*, dans M. Caraion, *ibid.*, p. 99.

11. Charles Baudelaire, « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts » (*Le Pays*, 26 mai 1855, repris dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868), *ibid.*, p. 240.

12. Ernest Renan, *L'Avenir de la science*, [rédaction 1848, publication 1890], éd. Annie Petit, Paris, Flammarion (GF), 1995, p. 81.

13. Ernest Renan, « La poésie de l'Exposition », *Journal des débats*, 27 novembre 1855 (repris dans *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy frères, 1859), dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 246.

14. *Ibid.*, p. 243-244.

à l'imagination des hommes sont de nos jours amoindris, combien les sources poétiques du monde contemporain sont taries, comment enfin la poésie n'est plus que dans le passé, en sorte que les vrais poètes de notre temps sont le critique et l'historien qui vont l'y chercher¹⁵. »

D'autres de rétorquer que l'exposition possède au contraire sa poésie propre, nouvelle source de sublime et d'ouverture imaginaire ; ainsi, Félix Belly dans un article qui répond à Renan et qu'il intitule à son tour, mais pour affirmer le contraire, « La poésie de l'Exposition » :

« Oui, l'Exposition a eu sa poésie vivante, intelligible, saisissante de grandeur, qui n'appartenait pas, comme un lot féodal, à quelques privilégiés, mais qui s'adressait à tous, qui se comprenait d'un regard et qui a fait éclore dans des milliers de poitrines le feu sacré de l'émulation. [...]

C'est d'ailleurs une remarque souvent faite, que les grands événements et les grandes périodes de l'humanité n'ont pas eu de consécration lyrique¹⁶. Il s'est rencontré un Homère pour chanter la colère d'un petit chef de tribu de la Thessalie ; Alexandre et César, Charlemagne et Napoléon attendent encore leur Iliade. Serait-ce parce que ces figures souveraines portent, en elles-mêmes, plus de poésie que la langue ne peut leur en donner ? On comprendrait alors le mutisme de la littérature, en présence des grands spectacles qui exaltent notre génération. L'épopée, en effet, est dans l'air ; son langage jaillit de toutes les poitrines ; l'ouvrier se redressait de sa hauteur en parcourant les galeries de l'Exposition ; les femmes mêmes, si étrangères à l'industrie, les femmes devenaient qu'il y avait là quelque chose de supérieur ; tous sortaient de l'annexe des machines avec l'épouvante de la puissance de l'homme et la fierté de son génie ; et si, le silence des panégyristes a seul répondu aux magnificences de la lice, c'est que, sans doute, personne n'était de force à se mesurer avec un pareil sujet. La réalité écrasait la fiction¹⁷. »

Oui, même les femmes perçoivent la poésie intrinsèque de l'exposition, c'est dire... Apparaît ici l'argument radicalement inverse à celui que Renan avance, qui entrevoit un imaginaire d'un type nouveau dont les possibilités seront exploitées plus tard par Jules Verne et en partie par Zola, dans deux œuvres qui dessineront les tendances futures du rapport arts-sciences-industrie, le naturalisme et le merveilleux scientifique.

Exposition et évaluation morale

La plupart des réactions, on le constate, tendent à défendre un territoire de compétences et d'influence. L'exposition universelle, et par elle l'univers industriel qu'elle célèbre, représente pour les écrivains et les artistes une menace comprise d'une part comme une aliénation et une perte d'autonomie, d'autre part comme une perte de finalité et comme une crise de la réception, celle-là découlant de celles-ci. La fuite du public, le sentiment d'absence de but sont deux plaintes récurrentes chez les écrivains et notamment chez les poètes du milieu du siècle, qui semblent mettre d'accord l'ensemble de la congrégation littéraire. Le monde comme il va – comprenez l'industrialisation et l'embourgeoisement – en sont responsables. Mais remédier au mal par le mal, combattre l'abandon en se prostituant à l'ennemi est perçu comme une dégradante aliénation. Victor de Laprade, poète d'inspiration romantique qui défend une poésie fondée sur le sentiment divin et la nature, dans un article qui réitère une

15. *Ibid.*, p. 253.

16. Il s'agit là de la principale ligne argumentative de Renan.

17. Félix Belly, « La poésie de l'Exposition », *Revue contemporaine*, décembre 1855, p. 159 et 162.

variante des titres déjà vus, « La poésie et l'industrie », pose avec moult métaphores la prééminence des arts sur l'industrie :

« Mais tout cela ne change rien aux vrais rapports des arts mécaniques avec les arts de la pensée ; c'est une révolte heureuse, un coup d'État qui déplace la force matérielle, mais ne saurait créer une autorité. Les poètes ne s'inclineront pas devant la puissance du fait accompli, et surtout ne l'aideront pas à se légitimer par le mélange *adultère* d'un élément de droit, par l'invention d'un principe nouveau. La poésie restera la poésie, c'est-à-dire une *œuvre morale* ; l'industrie restera l'industrie, c'est-à-dire une *œuvre matérielle*. Chez les nations saines et dans les esprits sensés, elle continuera à être tenue, non pas pour *la maîtresse*, mais pour *la domestique* de la maison ; elle y sera bienvenue, comme une personne utile ; le plus spiritualiste d'entre nous a besoin de son potage comme Chrysale ; un salaire et des égards sont dus au *cuisinier habile*, une retraite honorable dans la famille est accordée au *fidèle et dévoué serviteur*. Mais cela ne change rien aux *relations respectives de la cuisine et du salon*, et ce *valet*, quelle que soit son adresse, *qui se permet une familiarité inconvenante, est renvoyé à l'antichambre*. C'est ce qui doit se passer entre la poésie, c'est-à-dire la *personne morale*, et les arts mécaniques, c'est-à-dire *les serviteurs de la garde-robe et de la bouche*, les pionniers de la société humaine. *L'industrie, voulant devenir la poésie, n'est qu'une servante impertinente qui s'enveloppe du châle de sa maîtresse, et vient s'asseoir dans le salon*¹⁸. »

La perte d'autonomie inquiète, Baudelaire le dit bien : « L'artiste ne relève que de lui-même. [...] Il [est] *son roi, son prêtre et son Dieu*. » Mais, dans la citation ci-dessus, il n'est plus seulement question d'autonomie intellectuelle, mais de pouvoir, de hiérarchie des ordres. La question de l'autorité est transposée d'abord dans une image de sexualité illicite (l'« *adultère* »), puis dans une métaphore domestique et sociale filée autour de la relation maître-esclave, patron-serviteur, et se pose en termes de domination et de sujétion. Laprade ne fait que renverser ici le sentiment commun, celui de l'assujettissement des arts par l'industrie. S'il tente de rétablir une hiérarchie morale des activités humaines – la même à laquelle s'attache aussi Ernest Renan qui rappelle l'antique distinction entre les arts *libéraux*, « arts qui ennoblissent », et les arts *serviles*, ceux « qui n'ennoblissent pas¹⁹ » –, c'est pour masquer la suprématie bien réelle de l'industrie. La posture rhétorique d'usage opte pour la résignation, dans la dignité bafouée ; ainsi, Leconte de Lisle, poète parnassien :

« J'ai beau tourner les yeux vers le passé, je ne l'aperçois qu'à travers la fumée de la houille, condensée en nuées épaisses dans le ciel ; j'ai beau tendre l'oreille aux premiers chants de la poésie humaine, les seuls qui méritent d'être écoutés, je les entends à peine, grâce aux clameurs barbares du Pandémonium industriel²⁰. »

Laprade procède, au contraire, par une dénégation métaphorique. La résignation plaintive se retourne en une déclaration de supériorité. L'image du pouvoir, la dialectique de la maîtrise et de la soumission, sont renversées par un acte d'affirmation volontaire de prédominance. Il annonce lui-même ce mouvement de réfutation, en début d'article : « On commence [...] à trouver lourd le despotisme de l'industrie. [...] Rétablissons en nous-mêmes la souveraineté légitime de l'intelligence²¹. »

On voit, pour finir, le débat se moraliser. Pour les réfractaires du progrès, le face à face art-industrie se transforme en une lutte pour le pouvoir transcrite en termes de domination et de classe d'une part,

18. Victor de Laprade, « La poésie et l'industrie » (*Le Correspondant*, t. 38, nouvelle série, 1856, repris dans *Questions d'art et de morale*, Paris, Didier et C^e Libraires-Éditeurs, 1861), dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 273-274. Je souligne.

19. Ernest Renan, *ibid.*, p. 250.

20. Charles-Marie Leconte de Lisle, Préface à *Poèmes et poésies* (Paris, Dentu, 1855), *ibid.*, p. 294.

21. V. de Laprade, dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 272.

en termes de morale du corps et de l'esprit d'autre part. Laprade fustige comme une « hérésie sociale²² »

« *la réhabilitation de la chair*. Comme tout principe militant, la chair ne saurait se contenter d'être seulement réhabilitée et mise sur un pied égal avec l'esprit ; il faut qu'elle obéisse ou qu'elle commande ; on l'a dispensée de l'obéissance, elle a voulu gouverner, elle gouverne²³. »

Cette moralisation du débat pose fondamentalement problème. Si les artistes dénoncent le discours du pouvoir et ses institutions, si l'exposition universelle leur apparaît comme une manifestation de la force inculte qui tente d'assassiner l'art, on constate que, très rapidement, la révolte adopte un discours réactionnaire d'une morale discutable. Le débat sur la liberté de l'art dégénère. De l'autre côté de la rue, les détracteurs de Courbet, indignés de son réalisme trop cru et de son audace libertaire, réagissent en termes similaires. Trivialité, grossièreté, vulgarité, tous ces termes qui accablent la peinture de Courbet refusée par le jury de l'exposition universelle, appartiennent déjà au vocabulaire de dénonciation de l'exposition elle-même, avec ses machines et son public imbibé de matérialisme. Je terminerai sur le constat de cette confusion et sur une interrogation qui mériterait que l'on s'y attarde, au sujet des valeurs – sociales, morales – érigées en unités d'évaluation esthétiques. « Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible, si elle n'était fort ennuyeuse²⁴ », écrivait Gautier qui s'en prenait à la « réhabilitation de la vertu²⁵ » pour défendre les principes de l'art pour l'art. Il ne pouvait pas se douter qu'un quart de siècle plus tard cette même vertu – « une grand-mère très agréable, mais c'est une grand-mère », à laquelle « il [...] semble naturel de préférer [...] quelque petite immoralité bien pimpante, bien coquette²⁶ » – serait convoquée pour défendre, contre le dévergondage de l'industrie, la pureté de l'art.

22. *Ibid.*, p. 271.

23. *Ibid.*

24. Théophile Gautier, dans M. Caraion, *op. cit.*, p. 46.

25. *Ibid.*, p. 45.

26. *Ibid.*

Marta CARAION
Université de Lausanne

I. Expositions universelles, doctrines sociales et utopies

Antoine PICON

Laboratoires des techniques nouvelles, les expositions universelles ont aussi été des lieux de rencontres et d'échanges sur des thématiques diverses, allant du travail à la place de la femme dans la société industrielle. Il n'y a rien d'étonnant dans un tel contexte à retrouver, parmi les organisateurs de ces manifestations, de nombreuses figures passées antérieurement par l'utopie, qu'elle soit saint-simonienne, fouriériste ou leplaysienne. Dans la philosophie des expositions, et aussi dans leurs pavillons et leurs galeries, quelque chose entre à coup sûr en résonance entre les utopies et les expositions. On pourrait dire que celles-ci réalisent des intuitions clefs de l'utopie.

L'article évoque le rôle de l'utopie, dans ses relations avec les techniques, au sein des expositions universelles parisiennes du XIX^e siècle.

Laboratories of new technologies, World Exhibitions have also been places of meetings and exchanges on diverse themes ranging from work to women role in the industrial society. In such a context there is nothing surprising to find among the organisers of these events, many characters influenced by utopia, whether of Saint-Simon, Fourier or Le Play. In the philosophy of Exhibitions, and also in their pavilions and galleries, something certainly resonates between utopias and exhibitions. One could say that they were making key intuitions of utopia.

The paper discusses the role of utopia in its relations with the techniques, within the Paris Exhibitions of the XIXth century.

II. L'exposition universelle de 1855 : une réception biaisée

Marta CARAION

L'exposition universelle de 1855, fête de l'industrie et du progrès, est aussi l'occasion d'un important débat

sur le statut de l'art, nourri par des chroniqueurs et des écrivains inquiets de voir des objets industriels exposés, admirés et commentés comme des œuvres d'art. Il s'agit ici d'une part de comprendre les modalités de ce processus de légitimation qui s'opère, lors de cette première exposition parisienne, par le biais d'un recours à l'art, à ses valeurs et à son système de réception ; et d'autre part, de saisir, en ce qui concerne les arts, une mutation essentielle dans l'évaluation de ce qu'est une œuvre et dans la manière de considérer le rôle de l'artiste dans la société industrielle. Les textes de cette polémique de 1855 (écrits de Maxime Du Camp, Baudelaire, Ernest Renan, Victor de Laprade) seront considérés comme des documents essentiels aussi bien pour l'exposition que pour l'histoire littéraire et esthétique du XIX^e siècle.

The Universal Exhibition of 1855 is the feast of the industry and progress ; it is also the occasion of an important debate on the status of art, nurtured by writers and columnists worried that industrial objects exhibited, admired and commented upon, as works of art. This could help to understand how this process of legitimation that occurs during this first Universal Exhibition in Paris, through an appeal to art, its values and its system reception, and secondly to grasp, regarding arts, a fundamental change in the assessment of what is a work of art, and how to consider the artist's role in industrial society. The texts of this controversy from 1855 (written by Maxime Du Camp, Baudelaire, Ernest Renan, Victor de Laprade) will be considered as basic documents for both the exhibition and for literary history and aesthetics of the XIXth century.

III. « Du rêve condensé en fait »

L'exposition universelle mise en vers, par-delà matérialisme et idéalisme

Nicolas WANLIN

Les expositions universelles du XIX^e siècle en France ont souvent été perçues par le public et par les intellectuels comme des fêtes du triomphe matérialiste de l'industrie.