

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (2005)
Heft: 3

Artikel: Poésie et exposition universelle : état d'une polémique
Autor: Caraion, Marta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870120>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

POÉSIE ET EXPOSITION UNIVERSELLE: ÉTAT D'UNE POLÉMIQUE

«La poésie de l'Exposition», «La poésie de l'industrie»: la formule est en vogue autour de l'année 1855. Que de ces titres les auteurs retiennent l'oxymore, en soutenant avec ferveur que dépasser sa dimension antithétique serait sacrilège, ou, au contraire, qu'ils en fassent un projet social et intellectuel pour un XIX^e siècle résolument moderne, signifie d'abord l'extrême urgence de la problématique. Que faire, en cette époque positiviste — et l'Exposition Universelle ne sera qu'un terrain de cristallisation des enjeux généraux de la période — du face à face entre les arts, les sciences et l'industrie?

En novembre 1855, Ernest Renan publie, dans le *Journal des débats*, un article critique intitulé «La poésie de l'Exposition»¹. Un mois plus tard, Félix Belly répond à Renan dans la *Revue contemporaine*; le titre est repris, dans une argumentation polémique qui propose d'emblée de le prendre au mot: «En écrivant ce titre ironique après un journal qui, plus que tout autre, s'est voué à la défense des intérêts matériels, je fais ce que peut-être il n'a pas osé faire, je le prends au sérieux»². Cette entrée en matière offre un précieux indice de réception: considérer comme une idée raisonnable d'examiner ce que la poésie et l'Exposition pourraient avoir à partager tient ainsi du coup de force. L'implicite de lecture collectif voudrait par conséquent que «poésie de l'Exposition» ne puisse relever que de l'antithèse ironique. Pourtant, si Renan prend la plume pour dissenter sur la question, si Baudelaire de son côté, de manière bien plus emportée, s'y attaque

¹ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», *Journal des débats*, novembre 1855. Article repris dans *Essais de morale et de critique*; nous citerons cette édition.

² F. Belly, «La poésie de l'Exposition», p. 159.

aussi³, c'est que des voix se multiplient, depuis quelques années, et de manière plus insistante à l'occasion de l'Exposition Universelle, pour défendre la collaboration entre les arts et l'industrie, voire pour prôner une esthétique de l'objet industriel prête à détrôner une tradition artistique jugée obsolète. En 1852, la *Revue de Paris* commence à publier une série d'articles sur le renouvellement de la littérature et des arts par les sciences et l'industrie. Maxime Du Camp, rédacteur de la revue et chef de file de ce mouvement, marquera le point culminant de cette campagne avec, en 1855, la préface-manifeste à ses *Chants modernes*, texte virulent et agressif en faveur d'une régénération des forces créatrices par imprégnation dans la modernité scientifico-industrielle. Parmi les autres textes de la *Revue de Paris*, figure, en 1853, un article significativement intitulé «La poésie de l'industrie», et signé par un certain Achille Kauffmann qui prend lui aussi son titre au sérieux:

*Qui donc a osé dire le premier que l'industrie a tué la poésie, l'a ensevelie dans un linceul de bitume, de vapeur et de fumée? qui a proféré un tel blasphème? qui l'a répété, sans s'informer si la pensée est vraie, sans comprendre que cette industrie, dont on fait la meurtrière de la poésie, est, en réalité, le plus puissant inspirateur des temps nouveaux, le dieu créateur de notre époque?*⁴

Cette voix anonyme que fustige l'auteur, et qu'il s'applique dans la suite de son article à réduire au silence, semble bien appartenir à l'air du temps, exprimer une opinion courante, quelque chose de l'ordre du stéréotype qu'il s'agit tout à coup de remettre en cause. Or, ces désignations impersonnelles visent — le texte de Du Camp est bien plus explicite à cet égard — les artistes: de manière particulière, les défenseurs de la tradition et de l'académisme d'une part, les adeptes de l'art pour l'art d'autre part; et, plus généralement, l'imaginaire de l'artiste tel qu'il s'est constitué durant les premières décennies du XIX^e siècle et qui fige les rapports entre arts et réalité. Pour prendre la défense du «camp artiste», Renan, au contraire d'un Leconte de Lisle par exemple⁵, n'adopte pas une posture d'artiste, mais se positionne

³ Ch. Baudelaire, «Méthode de critique de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité».

⁴ A. Kauffmann, «La poésie de l'industrie», p. 314. Je souligne.

⁵ Dans la Préface à ses *Poèmes et poésies*, Leconte de Lisle prend la posture du poète incompris pour répondre à Du Camp qui avait, dans les *Chants modernes*, attaqué ses *Poèmes antiques*: «Plût aux dieux, en effet, que je me fusse retiré au fond des antres de Samothrace ou des sanctuaires de l'Inde, comme on l'a prétendu, en affirmant que nul ne me suivrait dans mon temple ou dans ma pagode.

en historien, ce qui lui permet, on le verra, d'éviter une argumentation émotive au profit d'un discours d'autorité.

L'article de Renan trouve ainsi sa place dans un faisceau d'interrogations que l'Exposition Universelle actualise, répond à un courant de revendications positivistes pour l'avenir de la littérature et des arts et suscite à son tour des réactions. C'est dans le cadre plus large de cette construction collective révélatrice d'une étape d'histoire culturelle que son texte trouve son intérêt, plus peut-être que dans son raisonnement propre.

Qu'est-ce que la poésie? Qu'est-ce que l'industrie?

Mais devant ces merveilles, Joseph Homo, qui n'a pas la tête forte, demeure ébloui, étourdi, il bat la campagne. Il voit du progrès partout, dans le soleil et dans la lune, dans les sandwiches et dans les toupets, dans l'Amérique et dans les choux gras. Ce n'est rien que cela, il en veut partout et sur l'heure, dans la religion et dans les capsules, dans la morale et dans les faux cols, dans la politique et dans les binocles. C'est là l'abus.

Rodolphe Tœpffer⁶

J'ai peu le goût du prosélytisme, et la solitude ne m'effraie pas; mais je suis trop vieux de trois mille ans au moins, et je vis, bon gré, mal gré, au dix-neuvième siècle de l'ère chrétienne. 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 industriel. Que les esprits nouveaux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni ne les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. De tout temps, ils ont beaucoup souffert sans doute; mais, dans leurs plus mauvais jours, au milieu des angoisses de l'exil, de la folie et de la faim, la légitime influence de leur génie était du moins incontestée et incontestable. Voici que le moment est proche où ils devront cesser de produire, sous peine de mort intellectuelle. Et c'est parce que je suis invinciblement convaincu que telle sera bientôt, sans exception possible, la destinée inévitable de tous ceux qui refuseront d'annihiler leur nature au profit de je ne sais quelle alliance monstrueuse de la poésie et de l'industrie, c'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour qui nous tue, que je hais mon temps.»

⁶ R. Tœpffer, «Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et avec les

Les débats, qui s'accélérent au milieu du XIX^e siècle, sur l'autonomie des arts, sur leur valeur intrinsèque ou relative aux autres productions, spirituelles ou matérielles, de la pensée humaine, et sur leur rapport à la société, s'articulent autour de la double opposition du *beau* contre l'*utile* et de l'*ancien* contre le *nouveau*. Ni l'un ni l'autre des deux antagonismes ne s'expriment pour la première fois en 1855, et leur superposition reprend les termes d'un combat que les militants saint-simoniens avaient déjà mené, dans les années 1830, contre les romantiques. Mais si cette querelle, vieille d'un quart de siècle, n'a laissé de traces sérieuses que dans la Préface persifleuse à *Mademoiselle de Maupin*, qui épingle avec humour et de manière définitive les critiques utilitaires, lorsqu'en 1855 la question est ravivée, il semble que le rapport de forces ait légèrement changé et que le point de vue «positiviste» (pour utiliser une étiquette un peu rapide) sur les arts et la littérature puisse apparaître comme une option à discuter. Gautier avait donc balayé d'un revers de plume, après les avoir ridiculisés par la parodie, «messieurs les utilitaires républicains ou saint-simoniens»⁷:

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 progrès⁸.

Il verrouillait de la sorte le débat, faisant passer à la postérité la doctrine de l'art pour l'art dont l'influence imprègne non seulement les œuvres, mais, de manière bien plus durable, l'image même de l'artiste et de sa mission au XIX^e siècle. «Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature»⁹ — l'affirmation est percutante et sa force d'assertion la projette au rang des vérités indiscutables. De là vient peut-être qu'en 1855, un énoncé regroupant *poésie* et *Exposition Universelle* nécessite, s'il n'est pas lu ironiquement (à la manière de Gautier singeant le style utilitaire), des circonlocutions justificatrices de la part des auteurs. Réunir en une même pensée le matériel et le spirituel, le beau et l'utile, la poésie et l'industrie

maîtres d'école» [1835], p. 140.

⁷ Th. Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], p. 65.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

tient ainsi de l'antithèse, et cette antithèse sert de point de départ des défenseurs comme des détracteurs de ce point de vue. «Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie?»¹⁰ — s'interroge Baudelaire dans ses imprécations contre la photographie. À la suite de Gautier, et dans le même esprit railleur, Baudelaire réitère l'opposition fondatrice de l'art, et condamne comme une aberration la tentative d'en concilier les termes antinomiques:

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel¹¹.

Il ne faut pas prendre des vessies pour des lanternes, ni les créations des artistes pour les inventions des industriels. Notons qu'un mot, toujours présent dans le sillage utilitaire, mais que nous n'avons à dessein pas encore prononcé, a le don d'irriter les poètes et de les faire prendre la plume pour défendre la cause poétique: le *progrès*. Car c'est la notion de progrès qui, dans le camp adverse, est amenée pour résoudre l'opposition que le romantisme a inscrite dans les mœurs et à laquelle Gautier a donné son manifeste. Les partisans d'une littérature non pas utilitaire, mais en harmonie avec l'époque et avec ses réalisations techniques, se servent du progrès pour introduire un autre clivage, celui du *vieux* et du *neuf*, des anciens et des modernes, du passé et du présent etc. Ainsi, pour résoudre l'antithèse beau-utile, on en introduit une seconde; ou plutôt, on la retranscrit, on en modifie les termes de manière à l'éclairer différemment. De fait, *le beau* (dans la compréhension qu'en proposent les positivistes pour expliquer le point de vue des esthètes) devient *l'ancien*; alors que *l'utile* (traduit par la notion dynamique de progrès) devient *le nouveau*, *le moderne*. Ce déplacement du débat est important, car il

¹⁰ Ch. Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», p. 291.

¹¹ Ch. Baudelaire, «Méthode de critique de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité», p. 249.

change la polarité de l'opposition de départ: le terme *utile*, valorisé par la connotation implicite de perfectionnement contenue dans l'idée de progrès, perd de sa pesante matérialité pour endosser l'aspect plus vaporeux de l'utopie, de l'avenir, de l'espoir. Le beau, de son côté, dans la mesure où il est considéré comme immuable, est chargé du poids du passé. L'opposition demeure tout aussi vive, mais la perspective en est inversée. Le meilleur indice de cette permutation est le changement d'orientation de la charge ironique¹² qui demeure le trait distinctif de l'ensemble de ces textes:

Tout marche, tout grandit, tout s'augmente autour de nous cependant. La science fait des prodiges, l'industrie accomplit des miracles, et nous restons impassibles, insensibles, méprisables, grattant les cordes faussées de nos lyres, fermant les yeux pour ne pas voir, ou nous obtenant il regarder vers un passé que rien ne doit nous faire regretter. On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde!¹³

Par le biais du progrès, l'utile est revêtu des séductions du merveilleux. Outre l'opposition hyperbolique, filée avec insistance, entre des arts figés dans l'adoration des formes du passé et un mouvement scientifico-industriel qui ouvrirait la vision du futur, le point de vue adopté par ces textes est particulièrement intéressant dans la mesure où il réussit à basculer dans le domaine de l'utile, ou du progrès, certaines des prérogatives mêmes de l'art: l'émerveillement et l'imagination. Ainsi, l'utile est épuré et assaini («L'endroit le plus utile d'une maison, écrivait Gautier, ce sont les latrines»¹⁴), pour fréquenter les hautes sphères du rêve et de l'enchantement. Une rhétorique euphorique consacrée aux réalisations des sciences et de l'industrie scelle la parenté entre les inventions des poètes et celles des ingénieurs, pour montrer non seulement leur extraordinaire potentiel créatif, mais aussi la nouvelle voie ouverte aux arts désireux de «se régénérer» (le terme est récurrent). Car proportionnellement à l'entreprise de valorisation de l'utile sous la bannière du progrès, on assiste dans ces textes à la dévaluation du passé («Le culte du *vieux* est chez nous une manie, une maladie, une épidémie. Il y a des corps constitués destinés à garder,

¹² «Il me semble, écrit Du Camp, que les temps de l'école de *l'art pour l'art* sont passés à jamais; on demande à un artiste maintenant autre chose que des phrases harmonieuses et convenablement découpées» (préface aux *Chants modernes*, p. 38).

¹³ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁴ Th. Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*, p. 67.

à conserver, à embaumer les momies rongées par les vers du passé. C'est un grand vestiaire où pendent pêle-mêle les défroques usées de tout ce qui a vécu¹⁵). La conclusion étant que cette fossilisation de la littérature et des arts dans les formes et les sujets du passé devrait être combattue par le recours au progrès des sciences et de l'industrie. La modernité telle que la pensent les positivistes passe par la collaboration des arts aux réalisations de l'industrie et des sciences, envisagée doublement, comme contribution des arts à l'esthétisation des productions industrielles ou scientifiques d'une part, et comme utilisation de celles-ci en tant que source nouvelle d'inspiration d'autre part, dans un va-et-vient d'influences et le partage des ressources.

On comprend dès lors la colère de Baudelaire contre la confusion des valeurs. En s'attaquant de manière si virulente à la notion de progrès, il essaie de démonter la logique générale qui préside à l'élaboration conceptuelle de l'argument positiviste: «Transportée dans l'ordre de l'imagination, écrit-il, l'idée du progrès (il y a eu des audacieux et des enragés qui ont tenté de le faire) se dresse avec une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable¹⁶. Son indignation est d'autant plus vive, qu'il refuse d'assimiler le progrès matériel à la modernité.

Lorsque Renan intervient dans ce vaste débat, tous ces éléments — la double antithèse beau-utile et ancien-nouveau, avec le pivot qui sert à les articuler, soit le progrès — font partie d'une construction culturelle en cours d'édification, qui permet de penser ensemble, en les conciliant ou en les opposant, la poésie (mais on pourrait aussi bien dire les arts), l'industrie et la science. Il s'agit pour lui d'éviter que cette nouvelle distribution des valeurs ne se fige en un état des faits communément accepté. Renan ramène d'une part la question du progrès à ses attributions strictement utilitaires, en reprenant la position de Gautier, et d'autre part l'inscrit dans une perspective d'histoire sociale et d'histoire culturelle comparées, ce qui lui donne la légitimité du savoir.

Partons d'un détail lexical qui est un indice révélateur. La notion de progrès et son corollaire, l'utilité, se résolvent chez Renan en ce terme qui est à la fois un euphémisme, une atténuation et un signe de décadence, le *confort*. Le Palais de l'industrie produit du confortable. Renan parle au mieux d'«améliorations matérielles» et de «commodités de la

¹⁵ M. Du Camp, Préface aux *Chants modernes*, p. 6.

¹⁶ Ch. Baudelaire, «Méthode de critique de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts», p. 250.

vie», au pire de «superfluités», d'«accessoires»¹⁷, dans une argumentation qui opère le mouvement inverse à celui que nous avons examiné plus haut: le progrès n'est même plus l'utile, il est moins que cela, le superflu, le commode avec tout ce que ces termes comportent de péjoratif: paresse et plaisir trivial des sens et du corps.

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'art¹⁸.

Pour plusieurs raisons, la transformation de l'utile en confortable est une étape essentielle dans le développement du texte de Renan. Elle permet subtilement de détacher l'industrie et ses vulgaires réalisations des missions plus nobles dévolues à la science. Cette séparation a son importance, d'abord parce qu'elle vise à détruire l'argumentation des positivistes qui précisément rassemblent toujours en une commune finalité les progrès scientifiques et leurs applications industrielles; puis en ce qu'elle fait passer la science du côté de la poésie, c'est-à-dire dans le camp des activités nobles de l'humanité. Dans *L'Avenir de la science*, texte écrit en 1848, quoique publié bien des années plus tard, Renan pose comme principe de départ la distinction, dans la vie, entre une partie «vulgaire et n'ayant rien de sacré, se résumant en des besoins et des jouissances d'un ordre inférieur (vie matérielle, plaisir, fortune, etc.)» et une partie «idéale, céleste, divine, désintéressée, ayant pour objet les formes pures de la vérité, de la beauté, de la bonté morale»¹⁹; dans cette deuxième catégorie de préoccupations humaines, la poésie, la science et la morale sont équivalentes dans leur aspiration vers «l'éternel infini»²⁰. L'industrie, au contraire, dans la mesure où elle devient un but en soi, dont le double résultat — le plaisir et le profit — n'est qu'une façon d'asseoir l'homme dans «la vie vulgaire»²¹, s'avère condamnable. Si elle était un moyen, un instrument visant à dégager l'humanité des vicissitudes matérielles pour lui permettre de se consacrer plus librement aux travaux de l'esprit, l'industrie serait respectable. Mais dans la mesure où elle définit «le matérialisme des

¹⁷ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 357-58 et 362.

¹⁸ *Ibid.*, p. 359.

¹⁹ E. Renan, *L'Avenir de la science* [rédaction 1848, publication 1890], p. 81.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*, p. 147.

classes opulentes»²² qu'elle voue au repos, c'est-à-dire à la paresse, elle est nuisible: «L'état le plus dangereux pour l'humanité serait celui où la majorité, se trouvant à l'aise et ne voulant pas être dérangée, maintiendrait son repos aux dépens de la pensée»²³. C'est pourquoi, «l'industriel prosaïque» n'a rien à partager avec le savant, ni, comme son épithète le suggère, avec le poète. «Car le barbare, avec ses rêves et ses fables, vaut mieux que l'homme positif qui ne comprend que le fini»²⁴, le premier est doté d'une imagination féconde, le second n'a pour tout horizon que les territoires bornés des réalités matérielles.

Le raisonnement de Renan est d'autant plus complexe, qu'il doit réfuter, pour établir la démonstration d'une incompatibilité entre poésie et Exposition Universelle, l'idée assez largement répandue d'un lien légitime entre les progrès de la science et ceux de l'industrie, et donc d'une sorte de jumelage naturel entre l'une et l'autre, que tous les textes positivistes posent comme une sorte de vérité indiscutable. D'ailleurs, pour Renan, la science a des ressources poétiques indéniables, argument précisément utilisé par les partisans des arts industriels pour opérer le glissement conceptuel de la poésie à la science et de celle-ci à l'industrie. Du Camp s'extasie des «merveilleuses histoires, pleines de féeries, pleines d'aventures magiques arrivées entre des astres, entre des métaux, entre ces mille atomes qui nous entourent et que nous ne soupçonnons pas»²⁵. Renan, de son côté, exprime des émerveillements similaires:

Disons donc sans crainte que, si le merveilleux de la fiction a pu jusqu'ici sembler nécessaire à la poésie, le merveilleux de la nature, quand il sera dévoilé dans toute sa splendeur, constituera une poésie mille fois plus sublime, une poésie qui sera la réalité même, qui sera à la fois science et philosophie²⁶.

Les mêmes propos mènent Du Camp à prôner, en assimilant l'industrie à la science, l'avènement d'une poésie du futur en harmonie avec l'une et l'autre, et Renan à motiver la parenté de la poésie et de la science à l'exclusion impérative de toute finalité pratique et matérielle. À l'appui de sa distinction entre poésie et science d'un côté, industrie et progrès matériel de l'autre, Renan fait intervenir la raison historique:

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ *Ibid.*, p. 437.

²⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁵ M. Du Camp, *Les Chants modernes*, p. 26.

²⁶ E. Renan, *L'Avenir de la science*, p. 156.

Les deux plus beaux moments artistiques de l'histoire de l'humanité sont, à n'en pas douter, ceux que nous présentent la Grèce au cinquième siècle avant l'ère chrétienne et l'Italie de la Renaissance. Or, si nous étudions de près ces deux grands moments, nous verrons qu'à côté d'un sentiment du beau merveilleusement développé il y avait absence presque complète de soin pour tout ce qui tient au bien-être et aux commodités de la vie. Le confortable privé était chez les Grecs à peu près inconnu [...] ²⁷.

Pour convaincre, Renan multiplie les exemples dans une argumentation d'historien qui par moments dérape²⁸. L'histoire des peuples, retracée à grands traits (de la Grèce et de l'Italie à la Chine, à la France et à l'Angleterre, on parcourt les pays et les temps, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle), dans une rhétorique de l'assertion assez agressive, lui sert d'argument d'autorité pour instituer en loi sociale ce qui, au départ, ne pouvait être qu'un fait empirique:

Je m'arrête donc à cet incontestable résultat, que le progrès de l'industrie n'est nullement, dans l'histoire, parallèle à celui de l'art et de la vraie civilisation, puisque les deux sociétés où l'art s'est élevé à la plus grande hauteur, la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance, sont restées étrangères aux raffinements industriels²⁹.

La double paire d'oppositions qui régit la question du rapport entre la poésie, l'industrie et la science est tissée dans une texture nouvelle par

²⁷ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 359.

²⁸ En contrepoint à la Grèce et à l'Italie, apparaît la Chine, qui, «longtemps avant toutes les autres, a été en possession des procédés de l'industrie la plus raffinée, qui jusqu'à la fin du dernier siècle, a dépassé les races le plus nobles en tout ce qui tient aux commodités de la vie», mais qui «n'a rien qui puisse mériter le nom d'art», et qui, maîtrisant pourtant de manière exemplaire les secrets des «procédés matériels», «n'a rien qui ressemble à la science». Renan va jusqu'à parler de «civilisations partielles» (358), de «fortes races» (368), voire à essayer, pour «établir [sa] thèse», de «démontrer que les races supérieures, la race indo-européenne, par exemple, sont restées, avant l'époque de l'empire romain, étrangères à toute idée de confortable; que les métiers, la navigation, l'industrie, ont été longtemps le partage exclusif des races inférieures» (p. 362 pour l'ensemble de ces citations). Enfin, se tournant vers la période contemporaine, il désigne les deux coupables de la dégradation des aspirations humaines: l'Angleterre et son «manque général de noblesse» (364) marqué par le goût vulgaire du bien-être bourgeois; et les femmes, blâmables de «cette prédominance des soins domestiques au détriment des mâles soucis du passé» (365). Cette partie de la démonstration, pour n'être pas aussi choquante en 1855 que maintenant, suscite néanmoins quelques réflexions critiques de la part de son contradicteur, Félix Belly.

²⁹ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 363.

Renan. D'une part, la reprise de l'antagonisme beau-utile passe, on l'a vu, par la dégradation qualitative de l'utile en confortable; d'autre part, l'éclairage sur le face à face du passé et du présent est modifié: alors que la perspective adoptée par les positivistes prenait comme point focal le progrès en tant que donnée du présent, celle de Renan se décentre pour examiner le présent à l'aune d'une histoire des civilisations, ce qui lui permet d'ailleurs de prendre lui-même la position d'«élévation» qu'il attribue aux activités intellectuelles:

C'est donc une tentative d'avance condamnée que l'effort par lequel certaines personnes, animées des meilleures intentions, ont essayé de nos jours d'attacher à des choses utiles et honnêtes, mais sans élévation, les idées de gloire, d'éclat, de poésie, que le passé a réservées pour les grandes choses qui font prendre en estime les facultés morales et intellectuelles de l'homme³⁰.

Les deux oppositions constitutives du débat ainsi retournées, Renan va aussi, en clôture de son développement, inverser la notion motrice de progrès pour la transformer en mouvement contraire de régression:

Voilà ce que ne comprennent point assez les personnes qui, frappées des grands progrès industriels de notre temps, s'imaginent que de tels progrès signalent une révolution dans l'esprit humain. Ces personnes prennent l'accessoire de la civilisation pour le principal; si la philosophie de l'histoire leur était plus familière, elles verraient que la perfection des arts mécaniques peut s'allier à une *grande dépression morale et intellectuelle*³¹.

Qu'est-ce que l'Exposition?

Malgré ce qu'en croient et ce qu'en disent les poètes, le monde moderne a un aspect essentiellement poétique; il sera pittoresque plus tard.

Louis de Cormenin³²

Industrie et Exposition tendent à se confondre et à passer pour interchangeables: dans l'abondant cortège de textes qui accompagnent la première Exposition Universelle organisée par la France, la substitution est récurrente. Bien que l'Exposition de 1855 présente un pavillon consacré aux Beaux-Arts, qui remplace cette année-là le Salon

³⁰ *Ibid.*, p. 369.

³¹ *Ibid.*, p. 370. Je souligne.

³² L. de Cormenin, «Les féeries de la science», mai 1852, p. 109.

de peinture, le public — qu'il soit enthousiaste ou réfractaire — retient de la manifestation le spectacle industriel. S'interrogeant sur l'absence d'une production poétique à l'occasion de cette gigantesque réunion d'hommes, Renan très rapidement oublie l'exposition pour réfléchir à la fonction de l'industrie et de son rapport aux arts.

Or, si l'Exposition Universelle n'est qu'une foire industrielle, pourquoi s'agiter? Pourquoi des intellectuels, du haut de leurs nobles pensées (puisque «l'utile n'ennoblit pas: cela seul ennoblit qui suppose dans l'homme une valeur intellectuelle ou morale»³³), s'ap-pesantissent-ils sur un si vulgaire sujet? Dans la mesure où les délimitations paraissent si limpides, où le partage des valeurs ne mérite pas l'instant d'un doute, et où l'Exposition de toute évidence n'est qu'un étalage grandiloquent de produits matériels, pour quelle raison perdre son temps à débattre? Bien que les partisans d'une conception positiviste des arts soient assez diserts en théorie, leur mouvement n'a pas encore de praticiens sérieux. C'est donc du côté de l'Exposition elle-même qu'il faut chercher les symptômes d'une transformation perçue comme inquiétante par nos auteurs. Cela signifie par conséquent que l'Exposition, toute industrielle qu'elle est, présente pour les arts un danger réel qu'il est impossible d'estimer uniquement en termes matériels et monnayables. «L'industrie, écrit Renan, rend à la société d'immenses services, mais des services qui, après tout, se payent par de l'argent.»³⁴ Soit! mais il faut se rendre à l'évidence: il y a, à l'Exposition, autre chose, qui n'est pas de l'industrie et qui ne se compte pas en argent.

Réduire l'Exposition à l'industrie, et l'industrie à l'argent est une entreprise de négation d'un phénomène émergeant, qui caractérise l'Exposition et la rend à la fois intéressante et apparemment menaçante. Car l'attraction que les produits industriels exercent sur les foules, la manière dont on les donne à voir, et en même temps la désertion de la section des Beaux-Arts par le public signalent le déplacement non seulement de l'attention générale, mais, plus profondément, du regard porté sur les créations tant industrielles qu'artistiques. Que les Beaux-arts représentent la huitième et dernière section

³³ Renan de poursuivre: «La vertu, le génie, la science, quand elle est désintéressée et n'a pour objet que de satisfaire le désir qui porte l'homme à pénétrer l'énigme de l'univers, la valeur militaire, la sainteté, voilà des choses qui ne correspondent qu'aux besoins moraux, intellectuels ou esthétiques de l'homme: tout cela peut ennoblir.» (p. 367)

³⁴ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 368.

de l'Exposition, après les «Industries ayant pour objet principal l'extraction ou la production des richesses brutes», après les «Industries ayant spécialement pour objet l'emploi des forces mécaniques», après l'«Ameublement et décoration» et ainsi de suite, ne serait que le signe d'une idéologie industrielle autoritaire et d'une politique économique ostentatoire si cette disposition ne signifiait pas de surcroît une perturbation culturelle plus subtile. Exhibés comme des œuvres d'art et en parallèle à celles-ci, les objets industriels acquièrent une visibilité nouvelle et accèdent à un statut inédit. Défonctionnalisés et décontextualisés, ils se débarrassent par ailleurs, le temps de l'Exposition, de leur détermination utilitaire qui, bien que toujours présente aux esprits des spectateurs, est momentanément suspendue au profit de la situation de contemplation. *La Transfiguration du banal*, Arthur Danto caractérise par cette belle formule qui donne titre à son livre, la transformation d'objets de la réalité triviale en œuvres d'art, phénomène qui pose à la philosophie esthétique des problèmes majeurs de définition. Or, peut-être que bien avant les ready-made de Duchamp, l'Exposition Universelle de 1855 pose les prémisses d'une telle transfiguration.

Le phénomène est à observer dans la halle des machines, lieu fort de l'Exposition. Une salle longue et étroite, fait courir un tuyau qui distribue la vapeur aux machines situées de part et d'autre sur toute la longueur; lorsqu'on enclenche la machinerie, tous moteurs confondus se mettent à vivre de leur vie propre en une démonstration saisissante. Rien d'utilitaire dans cette mise en scène: tout n'est que ravissement des yeux et spectacle de l'inventivité technique. Il n'est question, dans ce mouvement collectif d'admiration pour les machines de l'Exposition, ni d'utilité, ni d'argent: le public s'offre le bonheur d'une contemplation gratuite et proprement esthétique. Le danger pour les artistes vient précisément de ce que les objets présentés, et les machines en première instance, se détachent de leurs prérogatives exclusivement matérielles, pour empiéter sur celles qui étaient jusque-là l'apanage des arts.

Or, parmi les repères qui signifient la «transfiguration du banal», les critères de réception, essentiellement langagiers, sont un facteur essentiel: «La distinction entre œuvres d'art et simples objets, écrit Danto, réapparaît ainsi sous la forme de la distinction entre le langage à l'aide duquel on décrit les œuvres et celui qui sert à décrire les simples objets»³⁵. Le symptôme apparaît avec force dans les comptes rendus de l'Exposition Universelle qui activent, au sujet des produits

³⁵ A. Danto, *La Transfiguration du banal*, p. 174.

de l'industrie, et particulièrement des machines, un certain nombre des motifs caractéristiques de la création artistique (sans entrer dans le détail des textes, on peut citer la mention abondante de *génie, inspiration, création, imagination, rêve, merveille...* et de leurs multiples dérivés).

D'où le soin qu'un Renan prend à rétablir les frontières et les fonctions, et son insistance sur le caractère «simplement utile» des réalisations de l'industrie, sur leur appartenance indiscutable aux travaux «serviles» de l'humanité (par opposition aux arts libéraux, destinés à l'ennoblir³⁶). Car cette distinction, reprise à la pensée de l'antiquité, et réitérée avec force, semble s'effondrer à l'épreuve de l'Exposition. La structure même de l'Exposition et la nature des émotions manifestées par le public — les témoignages sont innombrables — invitent à la remettre en question. Les défenseurs de l'intrinsèque valeur esthétique du spectacle industriel trouvent par ailleurs, dans la perturbation des valeurs que l'Exposition Universelle permet d'observer, une confirmation objective de leur projet: la régénération des arts, par les sciences et par l'industrie.

Alors que l'Exposition expérimente le dérèglement fonctionnel des domaines, les textes tentent de discipliner ce moment d'hésitation. D'un côté, on rappelle les séparations fondatrices; de l'autre, on proclame l'union des forces créatrices. Ce jeu de répartitions des activités humaines donne la mesure des mutations en cours (que d'aucuns appellent confusions) au milieu du XIX^e siècle. Certains points de la querelle dont nous avons retracé les linéaments se retrouvent plus tard dans les polémiques sur le naturalisme. Très peu d'années après les débats de l'Exposition, en 1861, le jeune Zola, reprend le fil de ces mêmes réflexions:

Que les poètes y songent. La science est à leur porte; elle fait pâlir leurs fables aux clartés de son flambeau; elle prend la plus large place dans l'attention publique. Demain, l'industrie, qui n'est autre chose que la science appliquée, finira de tuer, non pas la poésie qui est immortelle, mais cette muse de la banalité et du convenu que caressent de nos jours les plats imitateurs de nos grands maîtres. [...] C'est ainsi que ce développement des connaissances humaines, que ces conquêtes de l'homme sur la matière, dont on effraye le poète deviendront elles-mêmes la source des plus hautes inspirations³⁷.

³⁶ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 366.

³⁷ É. Zola, «Du progrès dans les sciences et dans la poésie» [1861], texte inédit publié par Guy Robert, «Trois textes inédits d'Émile Zola», p. 189-90.

En théorie, rien de nouveau. Zola se positionne dans la ligne positiviste et rien ne semble différencier ses propos de ceux de ses prédécesseurs plus haut cités. On attendra encore une dizaine d'années pour que son œuvre serve de chantier aux pensées esquissées ici. Mais si ces lignes valent la peine d'être citées, c'est précisément parce qu'elles ne sont pas nouvelles et qu'elles peuvent rendre compte avec précision de la manière dont les débats des années 1850 imprègnent les écrivains qui mettront en pratique une orientation littéraire qui n'est alors que vœu ou pressentiment.

Renan n'a pas l'intuition de ces alliances nouvelles qui sont sur le point de naître et de nourrir la littérature, essentiellement romanesque. Pourtant sa position est intéressante car médiane: en établissant la séparation des sciences et de l'industrie, et en affirmant la parenté entre poésie et science, il se place dans une perspective biaisée. Le rapport naturel des auteurs qui prennent parti dans ce débat, depuis la période saint-simonienne, pose soit un antagonisme des arts contre les sciences et l'industrie conjointes, soit leur réconciliation (ce qui présume d'ailleurs la même opposition préalable). Or, Renan brise ce partage, ébranlant de la sorte la disposition commune des territoires de la pensée. Par ailleurs, si le poète, ou plus généralement l'artiste, le savant et l'industriel sont les protagonistes de cette polémique, Renan, en conclusion de son article, ajoute à cette configuration triangulaire un autre personnage:

J'ai voulu montrer seulement, par un des exemples les plus considérables de notre siècle, combien les événements qui parlaient le plus vivement 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 chercher³⁸.

Son article se clôt ainsi sur un pessimiste constat. Pessimiste? Peut-être pas autant qu'il en a l'air. Car quel est ce critique et cet historien, poète nouveau, ou archéologue poète, puisant dans le passé de quoi nourrir l'esprit de ses contemporains? Il ne reste plus, en guise de réponse, qu'à relire le texte même de Renan «le critique et l'historien» comme une forme possible de «poésie de l'Exposition».

Marta CARAION

³⁸ E. Renan, «La poésie de l'Exposition», p. 372-73.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Charles BAUDELAIRE, «Méthode de critique de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité», *Exposition Universelle – 1855 – Beaux-arts* [1855], *Écrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986.
- «Le public moderne et la photographie», in «Salon de 1859», *Écrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986.
- Félix BELLY, «La poésie de l'Exposition», *Revue contemporaine*, décembre 1855.
- Hypolyte CASTILLE, «Des lettres et des arts du point de vue industriel», *Revue de Paris*, février 1853.
- Louis de CORMENIN, «Les féeries de la science», *Revue de Paris*, mai 1852.
- Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal* [1981], trad. fr., Paris, Seuil, 1989.
- Maxime DU CAMP, *Les Chants modernes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, 2^e édition: Paris, Librairie Nouvelle, 1860.
- *Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.
- «De l'union des arts et de l'industrie», *Revue de Paris*, juin 1857.
- Théophile GAUTIER, Préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], éd. Alain Buisine, Paris, Livre de Poche classique, 1994.
- Achille KAUFFMANN, «La poésie de l'industrie», *Revue de Paris*, juillet 1853.
- Charles-Marie LECONTE DE LISLE, Préface de *Poèmes et poésies*, Paris, Dentu, 1855.
- Ernest RENAN, «La poésie de l'Exposition», *Journal des débats*, novembre 1855; repris dans *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859.
- *L'Avenir de la science* [1848, 1890], éd. Annie Petit, Paris, Flammarion (GF), 1995.
- Rodolphe TÛEPFFER, «Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et avec les maîtres d'école» [1835], in *Mélanges*, Paris, Joël Cherbuliez, 1852.
- Émile ZOLA, «Du progrès dans les sciences et dans la poésie» [1861],

texte inédit publié par Guy Robert, «Trois textes inédits d'Émile Zola», *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1948.

