

LES CONFERENCES PUBLIQUES DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE CYCLE 2009

Arlette Barré Despond

Sur les sources et les conditions d'émergence de l'objet et du design

25 mars 2009

Avant d'aborder le thème du design, je vous propose un préambule vous emmenant aux sources du design, ce qui peut paraître paradoxal dans la mesure où quand on parle de design, on pense époques modernes, si ce n'est contemporaines. Mais les choses n'arrivent pas comme cela, il y a des prémices, des signes, il y a un certain nombre de questionnements, qui sont ou théoriques ou formels, précédant la définition d'un champ comme le design, particulièrement vaste et indéterminé sémantiquement. Mais cette détermination sémantique du terme design est très intéressante, parce qu'elle permet justement une multitude d'approches et d'ouvertures à des champs particuliers du design.

Cette conférence va nous permettre de voir et de tenter d'apprécier comment prennent corps, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, des notions très particulières, telles que « art industriel », ou « esthétique industrielle », puis après un long chemin, celle communément admise de design.

Au XIX^e la notion d'art industriel qui préfigure celle de design, fait l'objet d'un très vif débat entre ce qui est considéré de très longue date comme appartenant au domaine de l'art, et dont font partie la peinture, la sculpture, et l'architecture – disciplines cataloguées en tant qu'art majeur –, et entre ce que sous-tend la liaison entre art et industrie.

Il entre dans l'art industriel quelque chose qui a à voir avec la technique, la mécanisation puis l'industrialisation et puis une fois que la question Art industriel sera réglée, une autre question très importante sera soulevée, parce que dans l'art industriel, il y a encore de l'art, mais il y a quelque chose qui va être décisif et qui va faire véritablement polémique, c'est la question de la standardisation. Standardisation de la production d'objets quotidiens, d'objets qui nous entourent, dont on se sert à peu près tous les jours, englobant en cela l'architecture, le mobilier, les machines de toutes natures, voire les vêtements.

Lors de la seconde révolution industrielle dans la deuxième partie du XIX^e siècle – la première révolution industrielle au XVIII^e voit les grandes inventions, la vapeur, etc. – on entre dans une période très active, s'accompagnant bien évidemment d'un développement du capitalisme qui a fini d'être dans sa phase d'accumulation et entre dans sa phase d'expansion, faite aussi de découvertes scientifiques, d'innovations techniques, et à ce moment là, les arts industriels, leurs places et leurs qualités esthétiques vont être sous le feu de la critique. On aborde une nouvelle manière de fabriquer et la production sera très rapidement assez massive, et il y aura donc un débat sur la qualité esthétique des objets qui vont être produits.

Acceptions du design

A cette notion d'esthétique industrielle va succéder celle de design, et le débat reste vif autour de cette question du design, certainement beaucoup moins vif qu'il ne le fut à une certaine époque, entre l'idée du designer qui conçoit des objets en pièce unique ou en très petite série et qui sont destinés à être exposés dans des galeries comme des objets d'art et entre un designer qui s'inscrit très volontairement dans un processus plus contraint, dépendant par exemple d'un cahier des charges et d'objectifs de production industrielle donc sérielle. Là le débat arrive relativement vite dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Ces deux positionnements vont s'affronter. Dans les pratiques qui sont propres à ces deux types de positionnement, le designer qui se considère comme un artiste et le designer qui se sent plus lié à des objectifs de production, quelque soit le positionnement, le design reste une activité de création, une activité d'invention presque plus que d'innovation. Quand on

invente, on invente vraiment, à partir de rien, on invente quelque chose, et quand on innove, on perfectionne quelque chose qui pré-existe quelque part.

Mais le design se comprend également aujourd'hui dans le sens de l'ingénierie, c'est-à-dire qu'il y a une partie artistique, une partie de création, d'invention mais il y a aussi contenu dans le terme et les pratiques du design quelque chose qui a à voir avec l'ingénierie, l'ingéniosité qui n'est pas du tout étrangère à cette idée d'ingénierie et surtout il y a quelque chose qui reste dominant dans la compréhension que l'on peut avoir du mot design, et qui est le rapport souhaité voire nécessaire à la technique.

Quand on pense au design, il faut penser à ces deux positionnements qui restent aujourd'hui parfaitement valables. Par contre ce qui est clair, même si le design est une activité de création, le designer n'est pas un artiste – il peut avoir des goûts, des talents, des qualités mais il n'est pas un artiste –, il n'est pas ingénieur non plus – il peut l'être, il peut avoir des qualités d'ingénieur –, et son activité s'inscrit aujourd'hui le plus souvent dans une démarche collaborative. Le design est presque obligatoirement une action de collaboration. S'agissant de cette démarche collaborative, on emploie aujourd'hui le terme assez intéressant « d'ingénierie simultanée ou concourante » : on est obligés d'avoir recours à la formation d'équipes multidisciplinaires, appelées à travailler ensemble ou en parallèle dès le début d'un processus de conception, dans un même but, vers un même objectif. Dans la conception de produit, cette ingénierie concourante prend en compte aujourd'hui tous les éléments du cycle de vie d'un produit, de la conception à la maintenance jusqu'à son rebut, ce qui est nouveau et c'est un progrès. Mais avec les périodes que nous vivons actuellement, cette question de la prise en compte totale du cycle de vie d'un objet est quelque chose de très important.

Nous allons opérer un petit retour en arrière, au moment du passage du XIX^e au XX^e siècle, qui est vraiment une période extrêmement importante (nous n'avons pas assez de recul mais il sera intéressant de voir comment les historiens analyseront le passage du XX^e au XXI^e siècle, avec la crise financière et économique que nous traversons, mais aussi les crises écologiques qui nous menacent très sérieusement). On voit l'émergence d'un nouvel acteur dans la conception, dans l'invention de nouveaux artefacts. Si ce nouvel acteur n'est pas encore tout à fait designer au sens où nous comprenons aujourd'hui le positionnement comme je l'ai défini précédemment, il n'est plus seulement artiste, il n'est plus seulement artisan, et il n'est pas non plus ingénieur.

L'industrialisation des sociétés occidentales, la division du travail, le passage de l'objet artisanal à l'objet industriel, le développement de la consommation de masse, et la consommation selon le *Littré* – quand on sait que c'est un des facteurs très importants dans la production d'objets – c'est l'« *action de détruire l'utilité d'un produit que la production a créé. Les biens de consommation sont des produits fabriqués pour répondre directement à un besoin matériel. La société de consommation incite sans cesse à la consommation et engendre ainsi des besoins nouveaux, débouchant sur la création grandissante de produits à consommer* ». Il ne s'agit pas d'une définition gauchiste des années 68, c'est le *Littré* 2007. Il y a là une explication du processus de consommation, dans lequel évidemment les designers sont impliqués très fortement.

Donc, le développement de la consommation, le passage de l'objet artisanal à l'objet industriel, la division du travail et l'industrialisation constituent autant de facteurs qui bouleversent l'ordre social, au moment du passage du siècle, mais aussi l'ordre esthétique.

La hiérarchie de l'art, des arts décoratifs, des arts appliqués, des arts industriels est complètement bouleversée, mais il n'y a que ces domaines qui sont bouleversés, car si vous pensez à la peinture à la fin du XIX^e, à l'architecture, à la musique, à la littérature, au mobilier et aux objets quotidiens, on voit bien que c'est une période de très forte remise en cause d'un certain nombre de dogmes, de pensées académiques – l'académisme est le fait que les choses ne puissent pas bouger – et tous ces gens qui ont fait bouger les lignes à la fin du XIX^e siècle se battaient évidemment contre l'académisme. L'académisme des formes mais aussi un certain académisme de la pensée. Et puis entre également en ligne de compte une question explosive, la question du goût. Le goût est une question clivante, qui sépare les personnes : ceux qui détestent les impressionnistes dans cette deuxième partie du XIX^e, ceux qui détestent l'architecture de fer, qui vont détester les objets produits par l'industrie. Il y a toutes sortes de raisons mais est très fortement mis en avant le mauvais goût de

ces peintures. Il y a une anecdote célèbre lorsqu'à l'inauguration de l'exposition de 1900, le peintre académique Léon Jérôme dit au président de la République en ouvrant la salle des impressionnistes : « Monsieur le président, n'entrez pas ici, c'est le déshonneur de l'art français », alors que les impressionnistes exposent depuis plus de 40 ans. Il y a un temps de pénétration très long avant qu'un certain nombre de pensées puis de formes trouvent véritablement leur place.

L'élaboration d'un corpus théorique, l'examen critique de l'ensemble de la production, remontant aux origines de la conception industrielle, vont permettre que s'élabore sur près d'un siècle, de façon non linéaire, avec toutes sortes de revirements, de retours en arrière (comme le retour à l'ordre traditionnel en architecture), une pensée moderne de l'objet, telle qu'on l'évalue encore aujourd'hui - sauf qu'aujourd'hui y seraient ajoutées des réserves d'ordre éthique, écologique, d'attention au développement durable. Le temps nécessaire à la formation d'une vision, d'une pensée moderne de l'objet a pris environ un siècle, de 1850 jusqu'au moment où le design, dans son acception actuelle, c'est-à-dire après la seconde guerre mondiale, va véritablement émerger.

Les arts industriels, première manifestation du design à travers la conception de modèles pour l'industrie, créent indéniablement de la valeur ainsi que le constatent les observateurs de l'époque. Ils donnent à la production des manufactures et des industries un ascendant sur la concurrence et attirent le consommateur grâce aux immenses vitrines que sont les Expositions universelles et que vont devenir les grands magasins. Pendant près d'un siècle et demi, on produit et on consomme, c'est-à-dire qu'on crée de la valeur que l'on détruit (je vous rappelle la définition du *Littré*), sans trop se préoccuper des conséquences.

Après ce préambule, j'arrive maintenant au cœur du sujet avec deux courants très différents l'un de l'autre mais importants et qui ont permis que s'élabore par des voies diverses et souvent mal comprises une pensée moderne de l'objet. Cela commence en Grande-Bretagne, parce qu'en Europe vers 1850, la Grande-Bretagne est le pays le plus important, celui qui s'impose sur la scène internationale. C'est le règne de la reine Victoria, l'Angleterre est très riche, puissante politiquement et surtout en plein essor industriel. Elle a un empire colonial absolument considérable, le *Commonwealth*, elle est socialement injuste, ce qui est le cas de la plupart des autres pays européens développés, mais la révolution industrielle à l'œuvre amplifie les inégalités et provoque une misère sociale.

Cette misère sociale va mettre en évidence une division de la société en classes, ce que Karl Marx, qui n'est pas un communiste mais un très grand philosophe et un très bon économiste, va étudier principalement dans *Travail salarié et capital* et bien sûr dans *Le Capital* (1848), l'un des textes fondamentaux de la question économique et de la division de la société en classes.

Exposition universelle de 1851

En 1851, la Grande-Bretagne est le pays à organiser la toute première Exposition universelle. Mais la France avait de son côté les Expositions publiques des produits de l'industrie française qui se tenaient dès le Premier Empire sur le Champ de Mars, entre 1802 et 1849, et préfiguraient toutes les expositions qui se tiendront dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La Grande-Bretagne est prospère, et le philosophe anglais, John Stuart Mill, décrit un courant de progression qui se poursuit pratiquement sans interruption d'année en année et de génération en génération, un accroissement de richesse, une marche en avant vers ce que l'on appelle la prospérité matérielle, qui donnera d'ailleurs matière à critique.

A l'occasion de l'Exposition, le Crystal Palace est érigé en quelques semaines par Joseph Paxton, grâce à la pré-fabrication industrielle, sur le site de Hyde Park. On voit alors se profiler ce que sera très exactement l'architecture moderne dès le début du XX^e siècle. Nous sommes dans un système appelé « poutres et plateaux » et dès l'inauguration de ce type de système, apparaissent les premiers gratte-ciel de New York. Le Crystal Palace se présente sous la forme d'une gigantesque serre de verre et de fonte – l'acier et le verre vont être les matériaux emblématiques d'un certain type de modernité –, comprenant une nef centrale de 1851 pieds de long (500 m) au centre de l'édifice – ceci très symboliquement pour marquer l'année de sa construction. L'impact esthétique que provoque

l'érection du Crystal Palace est absolument considérable, qu'il soit positif – ce qui est majoritairement le cas – ou négatif, et ce premier édifice est le type de présentation qu'inaugure l'Exposition de 1851 qui servira de modèle tout au long de la seconde moitié du XIX^e et jusqu'au début du XX^e siècle à la France d'abord, puis aux autres pays candidats à l'organisation de manifestations d'une telle ampleur. L'Europe industrielle et artistique mesure pacifiquement encore ses forces.

Selon les souhaits des organisateurs, l'Exposition se doit d'accueillir l'utile, le beau et le bien, faisant référence très directement à ce que l'on a appelé l'idéal platonicien du beau qui est égal au vrai qui est égal au bien, le bien étant lui-même égal au vrai. Et si l'on superpose les deux formules, quelque chose de très intéressant arrive : va apparaître un des « slogans », un des moteurs, de ce qui ne s'appelle pas encore le design mais une pensée moderne de l'objet, qui sera que l'utile est beau – ce qui jusqu'alors n'était absolument pas le cas. On ne considérait pas que les objets utiles se devaient d'être beau, il y avait peut-être la beauté cachée des objets utiles, mais là il y a l'idée que l'utile doit être beau, que le beau correspond au bien, que le bien correspond au vrai. Ce qui nous intéresse est la liaison entre l'utile et le beau. La Grande-Bretagne qui est la puissance invitante occupe plus de la moitié de la surface de l'Exposition du Crystal Palace. Dans la cour des machines sont présentés les produits des industries, les machines agricoles, une des plus grandes grues, une presse hydraulique capable de fabriquer des éléments de ponts ou de lignes de chemin de fer, des bateaux, des locomotives, des produits de consommation courante (de la coutellerie, des théières...) et quand même, dans les travées latérales, des espaces réservés aux beaux arts, aux arts décoratifs, aux arts appliqués (que l'on appellera plus tard le design). C'est sur ces espaces que les critiques vont être absolument terribles, sans oublier l'architecture du bâtiment et en particulier les objets. Ces critiques vont être émises par les courants réformateurs protestant contre le matérialisme extrêmement puissant à cette époque, et ce travail contre le matérialisme va produire un certain nombre de choses. Les architectes, les créateurs de mobilier, les peintres, les graphistes qui appartiennent à un courant « socialiste-chrétien » seront ceux qui vont former le mouvement le plus important de critiques à l'égard de l'Exposition de 1851, le mouvement des *Arts and Crafts* - arts et artisanats, termes écrits au pluriel, car tous les domaines de l'art et tous les domaines de l'artisanat seront concernés par les gens des Arts & Crafts.

L'architecte Pugin qui est l'auteur, avec Charles Barry, du Parlement de Londres, est en charge de l'installation des œuvres qui sont présentées dans les galeries et il est particulièrement en charge de la cour gothique. Ce bâtiment semble d'inspiration gothique, non pas un gothique primitif, mais plutôt un gothique du XII^e ou du XIII^e siècle, et en fait c'est un bâtiment du XIX^e siècle. Par le biais d'un retour à un certain nombre de formes que l'on qualifiera pour l'instant d'anciennes, les réformateurs vont essayer d'échapper à l'emprise matérialiste qui se manifeste à l'intérieur de l'Exposition. Le bâtiment fait l'objet de critiques, on parle de construction difforme. L'écrivain John Ruskin écrit en 1854 : « Au beau milieu du XIX^e siècle, on croit avoir inventé un nouveau style d'architecture, quand on agrandit une serre à concombre ». Quant au créateur William Morris, qui est aussi un personnage important, celui-ci constate la piètre qualité des œuvres décoratives exposées, principalement de celles qui sont produites mécaniquement. Beaucoup s'insurgent contre le matérialisme ambiant et le capitalisme en tant que facteur de généralisation de la déchéance morale. Déchéance morale des ouvriers, qui entraîne une déchéance de l'esthétique des formes.

Arts & Crafts

En dépit de ces critiques virulentes, l'architecture du Crystal Palace s'inscrit avec force contre l'éclectisme architectural qui fait la loi à ce moment là. Durant cette période du XIX^e siècle tous les styles architecturaux sont possibles. Ce qui est critiqué est la juxtaposition de pyramides, de temples grecs, de bâtiments gothiques et jusqu'à la cathédrale Saint Paul ; cet éclectisme architectural est absolument incroyable. La critique qui est alors plus d'ordre moral devient à partir de l'Exposition de 1851 d'ordre esthétique et c'est par la critique de cet éclectisme en particulier architectural et celle qui stigmatise la mauvaise qualité des objets produits industriellement que petit à petit va s'élaborer plus un corpus théorique que des formes. Les formes arriveront après. Ce mouvement des *Arts & Crafts* va

se structurer contre le matérialisme de la société victorienne, contre les modes de production industrielle, pour un travail « sain et ennoblissant », pour la réconciliation du spirituel et du quotidien, pour le rétablissement de l'harmonie souhaitée entre l'architecte, l'artiste et l'artisan. Intervient donc l'idée qu'il va falloir entrer dans un processus presque moderne, collaboratif entre plusieurs champs de la création qui travaillent séparément à l'époque.

On peut considérer à ce moment que les *Arts & Crafts* soutiennent l'artiste, l'homme, l'artisan, l'individu contre la machine et soutiennent la pensée, l'idée, l'esprit contre ce qu'ils considèrent être les ravages de la technique et du matérialisme. Pour échapper à cet éclectisme du XIX^e (un des exemples les plus extraordinaires de cet éclectisme est l'église de la Madeleine, à Paris : en plein XIX^e, on construit un temple grec !), pour rompre avec les styles historiques qui sont mélangés, ils vont aller chercher très loin. Et pour imaginer le futur, ils n'iront pas dans le futur, ils vont aller chercher dans le moyen-âge – moment idéal, pas encore abîmé, pas encore « pollué », époque empreinte d'une grande spiritualité, d'une grande simplicité. Ils vont donc aller chercher dans ce moyen-âge rêvé, puisque les études historiques à l'époque n'existent quasiment pas, les éléments constitutifs d'une construction plus éthique et d'une esthétique qui leur correspondrait mieux. Cette idée leur permet de renouer avec un âge d'or, avec un temps non corrompu. Leur ambition étant de refonder une unité primitive des arts qui selon les théoriciens du mouvement puiserait ses sources aux origines de la société médiévale anglaise de façon holistique, c'est-à-dire que rien ne pourrait être conçu que de manière totale. En arrière plan de cette intention réside une critique forte de la division du travail, d'où le risque que l'artisan ne soit plus maître de son objet. Mais ils vont se perdre dans tous ces préceptes, ils ne vont pas pouvoir tenir éternellement puisque l'on aborde le XX^e siècle, mais cette manière de se préoccuper d'une part du bien-être de l'ouvrier, de l'artisan et d'autre part de l'intégrité des formes est très importante pour eux. Cette pensée holistique qui englobe Dieu, l'art, la nature, la politique, la forme, la pensée, tente de proposer une vision globale. Les *Arts & Crafts* essaient de remonter à ces sources là et vont même jusqu'à réactiver des formes qui avaient disparu mais étaient vraiment très puissantes au moyen-âge : les guildes, les confréries. Il y a aura ainsi la guilde des artisans de l'étain, de la tapisserie, du livre, etc., et tous ces objets seront faits à la main, avec le plus grand soin, avec les plus beaux matériaux, les plus beaux motifs.... Ils veulent que ce beau, cet utile soit pour le plus grand nombre mais l'utopie est intenable. L'idée sous-jacente est que le créateur – le design est une activité de création, de conception – doit être le maître et simplement transposer à la machine. Mais au moment où l'on sera contraint et forcé par le temps, par l'époque, par la consommation de masse, de passer à la production industrialisée, il va manquer quelqu'un qui n'est ni un artiste, ni un artisan, ni un ingénieur, et ce chaînon manquant est le designer, celui qui va penser l'objet pour la machine, pour sa mécanisation.

Le débat entre celui qui est totalement maître de son objet et celui qui va concevoir l'objet, puis le lâcher et se retrouver à la tête d'une série de 1000, 5000, 10000, pose des problèmes à ce moment là. Mais c'est de façon contradictoire que ces questions sont posées par ce mouvement.

Il faut se rappeler que lorsque le Bauhaus sera créé après la première guerre mondiale comme le premier élément moderne, progressiste, fonctionnaliste, la première devise qu'imposera Walter Gropius sera « Art et artisanat, une nouvelle unité ». Il n'est nullement question d'industrie à ce moment là. Et l'élaboration d'une pensée autour de l'objet moderne prendra du temps.

John Ruskin est l'un des principaux théoriciens du mouvement des *Arts & Crafts*. Il rédigera beaucoup d'ouvrages, s'opposera véritablement à la machine et mettra en avant la beauté de l'artisanat, la beauté des pièces d'art médiéval. Il écrira que ces objets, même s'ils étaient faits de façon maladroite, exprimaient la beauté des repentirs. Le repentir, en littérature, est l'idée que l'artiste s'est trompé, raye son travail et en recommence un nouveau ou en peinture lorsqu'une toile est passée aux rayons X les repentirs du peintre y sont visibles. Ruskin adore les repentirs dans l'objet, comme un coup de pinceau sur une céramique ou un coup de ciseau qui a dévié sur du bois. Il trouve que cela nourrit l'objet, que cela lui donne une force et une richesse. Il écrira aussi « l'art est beau quand la main, la tête, le cœur travaillent ensemble », il plaidera pour l'individualisme du créateur, il mettra en avant le mal fait, le malhabile, l'inédit ; il approfondira toutes ces questions qui vont continuer à traverser l'histoire des formes, et affirmera que la production industrielle de l'objet éloigne le concepteur de la

fabrication. Ruskin stigmatise la division du travail, « *Ce n'est pas à proprement parler le travail qui est divisé, c'est l'homme qui est divisé, il est coupé en morceaux, brisé en menus fragments, en miettes. C'est ainsi que le zeste d'intelligence qui lui reste ne lui suffit plus pour fabriquer une épingle ou un clou mais s'épuise à fabriquer une pointe d'épingle ou une tête de clou* ». Cette attitude morale, qui parfois frise le moralisme, va s'appliquer à beaucoup d'autres domaines.

Il ne faut pas oublier que les *Arts & Crafts* étaient des chrétiens sociaux. Ils étaient socialement très avancés, les conditions de travail dans les ateliers étaient excellentes (lumière, air, espace...), les ouvriers étaient bien payés, ils avaient de belles maisons. C'était loin d'être du paternalisme, c'était tout simplement la conviction que l'état d'artiste nécessitait les meilleures conditions de vie et de travail.

Mais le paradoxe est qu'ils voulaient faire pour le plus grand nombre mais sans passer par la machine. Donc ce qu'ils produiront sera un art d'élite, pour les plus fortunés (Le V&A Museum possède d'ailleurs une collection d'objets *Arts & Crafts* d'une beauté à couper le souffle). On était loin de l'idée que l'utile devait être beau et que le beau devait être accessible à tous. D'où la totale contradiction.

Au tournant du siècle, vers 1880, 1890, deux attitudes cohabitent et qui vont établir petit à petit l'idée moderne : une attitude naturelle inscrite dans le continuum historique de soutien aux avancées de la technique, et celle plus paradoxale des *Arts & Crafts* prônant le renoncement à la technique. C'est un débat qui est régulièrement réactivé aujourd'hui encore, sauf à l'époque des Trente Glorieuses où cette question du rapport à la technique ne se posait pas. Il ne s'agissait pas de renoncer à la technique, à la mécanisation, mais une attitude que l'on peut qualifier de « post-moderne » questionne de nouveau le processus industriel.

Le renoncement des *Arts & Crafts* à la technique ne sera que provisoire puisqu'ils viendront à la mécanisation comme tout le monde. La technique, le progrès sont soutenus et acceptés par les uns pour favoriser la naissance d'une modernité qui se définirait presque exclusivement par les avancées de la technique. Modernité = technique, sans parler des bienfaits que la modernité induirait presque automatiquement. A l'inverse, les personnes qui vont renoncer momentanément à ces bienfaits de la technique, vont élaborer une modernité dont les principales caractéristiques seront beaucoup plus éthiques, sociales et esthétiques que techniques. Deux types de modernité vont dès lors exister, une modernité s'appuyant essentiellement sur la technique et une modernité recherchant l'esthétique la plus juste sans la technique. Il y aura ainsi un fil chronologique et technique qui se déroulera normalement jusqu'au XX^e siècle pour ceux qui acceptent et qui considèrent que la mécanisation, l'industrialisation, le progrès technique vont être importants, mais qui se préoccupent assez peu à l'époque d'éthique et de progrès social. Or, cela sera une question primordiale car design et progrès social et éthique sont liés, tout du moins au début. Aujourd'hui, la question reste posée, mais les premiers « designers », les premiers concepteurs, étaient chrétiens, vaguement socialistes (ceux du mouvement Bauhaus ou de la Russie non stalinienne, ceux du mouvement moderne français dans ces années qui précèdent la seconde guerre mondiale). L'équation éthique et esthétique est propre aux *Arts & Crafts*. Ils vont émettre des règles, que l'on pourrait édicter encore aujourd'hui et qui sont les fondements de la pensée fonctionnaliste. Dès la parution des premiers textes sur la définition de la pensée fonctionnaliste, ils iront chercher chez leurs prédécesseurs ce qui faisait la nature des débats. Les règles des *Arts & Crafts* étaient les suivantes : « Ne jamais encourager la fabrication d'un article qui n'est pas strictement nécessaire dans la production duquel n'intervient pas l'invention. Ne jamais exiger de finitions parfaites par principe mais seulement à des fins nobles ou pratiques. Ne jamais encourager les copies ou les imitations quelles qu'elles soient sauf dans le but de conserver des témoignages des grandes époques ». Ces règles pourraient être rappelées encore aujourd'hui. A l'occasion d'une manifestation comme le Salon du meuble, on peut se demander si la unième chaise publiée se justifie par son invention technique, esthétique. Ils vont aussi édicter un certain nombre d'autres règles qui vont être reprises par tous, par le Bauhaus, par Adolf Loos, le polémiste autrichien qui attaquait le moindre ornement, par Le Corbusier, par Jean Nouvel encore aujourd'hui : honnêteté structurelle de l'objet (ce qui compte dans l'objet n'est pas sa surface, mais sa structure), originalité de la conception, utilisation et respect des matériaux, ornementation jugée à son degré d'intégration à

l'objet (la plupart des ornements de la fin du XIX^e servaient souvent à cacher des défauts), et surtout datant de ces années 1880 : la fonction détermine la forme dans l'espace. Ces principes fondateurs vont rester longtemps actifs, mais autour de ces règles édictées par le mouvement des *Arts & Crafts* (qui pouvait passer pour réactionnaire) vont se regrouper des architectes et des créateurs de mobilier novateurs qui vont permettre le passage au XX^e siècle.

Les revues ont un rôle très important et feront circuler toutes les idées dont je viens de vous parler et notamment le développement de la circulation des objets et de la pensée. L'architecte américain Louis Henry Sullivan en sera l'un des principaux prescripteurs et émettra une règle très importante considérée comme un des dogmes, la règle des 3 F.

La suite est assez mal connue et voit arriver l'Art nouveau. Mais tout ce qui était nouveau à cette époque était considéré comme « art nouveau ». Il ne s'agissait pas de l'Art nouveau que l'on connaît et apprécie, forme puissante et très construite, faite de lignes et de matériaux. Cet Art nouveau aura des sources d'inspiration rompant définitivement avec les styles historiques. L'Art nouveau s'inscrit dans la continuité des *Arts & Crafts* : Dieu est parti, le moyen-âge est parti, les gothiques sont partis et la seule chose qui reste est la nature ; la nature dans toutes ses expressions telles le végétal, le minéral, l'animal. Toutes les formes possibles seront inspirées de la nature. Et puis, le créateur sera capable de créer la totalité de son environnement. Il créera des lampes, des bureaux, des affiches, des vêtements, des bijoux. Toute la hiérarchie des arts va être bouleversée, on va commencer à pratiquer l'œuvre d'art total où le créateur doit être capable de se saisir de la totalité des choses. Mais nous sommes malgré tout encore dans l'artisanat, il y a un allègement extraordinaire des formes, il y a une manière de faire apparaître la structure de l'objet, la vérité du matériau de l'objet, on laisse l'objet dans sa réalité. La ligne, le matériau, les couleurs sont respectées dans la continuité des règles émises par les *Arts et Crafts*. L'Art nouveau prend des formes tout à fait particulières. Alors que le mouvement des *Arts & Crafts* était essentiellement cantonné à la Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, l'Art nouveau deviendra international. Il y aura un Art nouveau européen très puissant, un Art nouveau américain, Russe, d'Europe centrale, etc., mais chaque pays exprimera à travers son génie national propre des particularités de l'Art nouveau. Nul besoin de rajouter des ornements, et plus on avance vers le XX^e plus on s'aperçoit que les idées paraissaient réactionnaires, empreintes de religiosité. L'abandon des références au style historique qui jusque là avait fait style (Louis XI, Louis XII, Louis XIV, Louis XV...) pouvait laisser craindre un désert stylistique total, car il semblait difficile d'imaginer que l'absence d'ornements soit capable de créer un style ou plus précisément des styles qui nous sont aujourd'hui totalement familiers.

Le dialogue est malgré tout très vif au sein du mouvement Art nouveau sur la nécessité de passer à la mécanisation, puis à l'industrialisation. Ces deux mouvements ont permis que s'élaborent des styles, avec des variations qui, pour les *Arts & Crafts*, seraient fondées sur un retour à un artisanat de création, considéré à cette époque comme un artisanat de répétition. L'Art nouveau s'est vu reprocher une débauche organique, ornementale, mais plus on avance dans le siècle, et plus la pensée se concentre autour de la question de l'ornement qui va devenir majeure, et on se dirige alors vers un rationalisme qui commence à émerger avant que le mouvement fonctionnaliste ne soit définitivement associé à la notion de design.