



DIGITAL ACCESS TO SCHOLARSHIP AT HARVARD

Expositions universelles, doctrines sociales et utopies

The Harvard community has made this article openly available.

[Please share](#) how this access benefits you. Your story matters.

Citation	Picon, Antoine. 2012. Expositions universelles, doctrines sociales et utopies. In Les expositions universelles en France au XIX ^e siècle: techniques publics patrimoine, ed. Anne-Laure Carré, 37-47. Paris: CNRS Editions.
Accessed	February 19, 2015 12:04:08 PM EST
Citable Link	http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10977159
Terms of Use	This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA

(Article begins on next page)

- PREMIÈRE PARTIE -

Représentations

Expositions universelles, doctrines sociales et utopies

La France de la première moitié du XIX^e siècle connaît un spectaculaire développement de la pensée utopique avec les œuvres de Saint-Simon, Fourier et Cabet, pour ne mentionner que quelques-unes des figures majeures de la période. C'est à une véritable foire aux idées utopiques que l'on assiste, ainsi que le suggèrent articles de journaux et caricatures de l'époque qui brocardent volontiers les excès réels ou supposés de ces penseurs et de leurs disciples.

Toutefois on ne se trouve pas qu'en présence de faiseurs de rêves. L'utopie, ainsi que l'a rappelé avec insistance Michèle Riot-Sarcey, possède une présence historique fondée sur l'existence d'une véritable dynamique sociale¹. Le saint-simonisme et le fouriérisme drainent, par exemple, des centaines d'adhérents et de sympathisants et leur message éveille toutes sortes de résonances dans la société de leur temps, et cela dans des milieux qui vont de ces « capacités », avocats, médecins, ingénieurs, auxquelles tente de s'adresser Guizot, aux classes populaires de l'artisanat urbain. Il s'agit d'une vraie rupture avec la tradition utopique antérieure. Celle-ci était en effet fondamentalement philosophique et littéraire, à commencer par la contribution fondatrice de Thomas More qui n'avait pas vraiment cherché à initier un mouvement de réforme politique et sociale à partir des idées exprimées dans son *Utopia*.

Cette dynamique commence toutefois à s'épuiser vers le milieu du siècle. La période active du saint-simonisme ne s'étend guère au-delà des années 1830 ; un peu plus tardif, le déclin du fouriérisme n'en est pas moins consommé autour de 1850. La même analyse vaut pour le mouvement icarien. Plus généralement, l'âge d'or du socialisme utopique s'achève au tout début du Second Empire, tandis que va progressivement s'épanouir le socialisme « réel » ou « scientifique » voulu par Karl Marx par opposition à des mouvements dont il conteste l'efficacité politique. La question de la postérité des utopies de la première moitié du XIX^e siècle se pose du même coup. Elle ne sera sans doute jamais tranchée complètement tant l'opposition reste vive entre les tenants d'une histoire centrée sur les seules pratiques et ceux qui accordent une place déterminante aux représentations et à l'imaginaire.

Mais est-il si pertinent que cela d'opposer les pratiques aux représentations et à l'imaginaire ? Au siècle de l'industrie, les expositions universelles pourraient bien constituer l'une des démonstrations les plus éclatantes de leur caractère inséparable. Faut-il s'étonner du même coup de la présence de nombreux anciens membres des mouvements utopiques de la première moitié du XIX^e siècle parmi les protagonistes des expositions universelles parisiennes ? S'il y a une postérité de l'utopie,

1. Michèle Riot-Sarcey, *Le réel de l'utopie : essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998.

les expositions universelles permettent à coup sûr d'en préciser le contenu et la portée, ainsi que voudrait essayer de le montrer cet article.

Une forte présence dans les expositions

L'utopie est très présente dans les expositions universelles, on l'a dit. Cette présence s'incarne au travers d'un certain nombre de figures clefs. Ingénieur des mines de formation, Michel Chevalier, saint-simonien convaincu et véritable bras droit du pape du saint-simonisme, Prosper Enfantin, au début des années 1830, est à coup sûr l'une d'entre elles, la plus visible peut-être. Délégué de l'Académie des sciences morales et politiques à l'Exposition de Londres de 1851, il est président de la classe d'économie domestique à l'Exposition de Paris de 1855, chef de la délégation française à l'Exposition de Londres de 1862, et enfin président du jury international de l'Exposition de Paris de 1867².

D'autres anciens saint-simoniens, comme l'homme d'affaires lyonnais Jean-Barthélémy Arlès-Dufour ou le banquier Émile Pereire, font également partie des responsables d'expositions universelles³. Les fouriéristes ne manquent pas non plus à l'appel, et l'on notera par exemple la présence de l'ingénieur des Ponts et Chaussées longtemps imprégné d'idéaux fouriéristes, Jean-Baptiste Krantz, parmi les organisateurs de l'Exposition de 1867. En parlant de l'exposition universelle de 1867, il ne faut pas oublier que son principal responsable, Frédéric Le Play, est lui-même passé par l'utopie, par le saint-simonisme, même s'il prend très vite ses distances avec lui.

Ingénieurs, hommes d'affaires, banquiers passés par les mouvements utopiques de la première moitié du XIX^e siècle figurent en bonne place parmi les personnalités mobilisées par les expositions universelles parisiennes. Mais d'autres profils sont également représentés, architectes et artistes notamment. Un architecte ancien saint-simonien, François-Alexis Cendrier, collabore au projet du Palais de l'Industrie de l'Exposition de 1855, tandis qu'un autre ancien saint-simonien, le peintre Laurent-Charles Maréchal, donne le dessin des grandes verrières est et ouest du bâtiment. Notons au passage qu'Alexis Barrault, l'ingénieur responsable de la structure métallique, n'est autre que le frère d'Émile Barrault, un éminent saint-simonien⁴.

Par-delà le court moment où ils viennent cristalliser les espoirs de changement de la génération qui les a vus naître, les mouvements utopiques se transforment en réseaux de sociabilité et d'influence. D'Armand Mattelart à Pierre Musso, de nombreux auteurs ont contribué à mettre en évidence l'importance des utopies sociales du XIX^e siècle dans le développement des réseaux techniques, à commencer par les chemins de fer⁵. Mais, du point de vue plus général de la diffusion du modèle du réseau, le fonctionnement social de ces mouvements utopiques est peut-être plus important encore que leur contribution à l'essor des chemins de fer ou aux usages modernes du télégraphe. Car ce fonctionnement annonce la société en réseau caractéristique de l'ère industrielle parvenue à maturité. Les expositions universelles constituent à cet égard l'un des domaines où se déploient ces réseaux nés de l'utopie qui vont perdurer pendant une bonne partie du Second Empire, voire au-delà dans certains cas.

2. Sur Michel Chevalier, Jean Walch, *Michel Chevalier économiste saint-simonien 1806-1879*, Paris, J. Vrin, 1975.

3. Jacques Canton-Debat, *Un homme d'affaire lyonnais : Arlès-Dufour, 1797-1872*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000. Sur les frères Pereire, par exemple, Jean Autin, *Les frères Pereire : le bonheur d'entreprendre*, Paris, Perrin, 1984.

4. Nathalie Coilly et Philippe Régnier (dir.), *Le siècle des Saint-simoniens, du Nouveau christianisme au canal de Suez*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 153.

5. Armand Mattelart, *L'invention de la communication*, Paris, Éd. La Découverte, 1994, rééd. 1997 ; Pierre Musso, *Télécommunications et philosophie des réseaux. La postérité paradoxale de Saint-Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

À côté de tous ceux qui œuvrent concrètement à la réalisation des expositions, il faut aussi mentionner les éditeurs, auteurs, rédacteurs en chef et journalistes qui contribuent par leur plume à leur succès public. Là encore, les anciens saint-simoniens et fouriéristes ne manquent pas à l'appel. Rappelons, par exemple, que le fondateur et rédacteur en chef du *Magasin Pittoresque*, Édouard Charton, vient du saint-simonisme⁶.

La présence des réseaux issus de l'utopie s'atténue progressivement au fil des années. Très présents en 1855 et 1867, encore représentés en 1878, les anciens saint-simoniens ou fouriéristes disparaissent progressivement de la scène. Mais l'âge et les décès en cascade ne sont pas les seuls responsables de ce déclin. Il correspond aussi à la transition qui s'effectue de la réflexion utopique aux sciences sociales.

Frédéric Le Play est à cet égard emblématique, puisque, passé brièvement par le saint-simonisme à l'époque où, jeune ingénieur des mines, il s'essayait déjà à penser la complexité du social, il crée par la suite une méthode d'enquête sociologique et une école de pensée qui vont longtemps rivaliser avec l'entreprise durkheimienne⁷. De l'utopie aux sciences sociales, les expositions universelles parisiennes reflètent également ce mouvement général du siècle.

Le culte de l'industrie

Après avoir évoqué la présence de l'utopie dans les expositions universelles parisiennes, venons-en à présent aux thèmes auxquels correspond cette présence. La glorification de l'industrie constitue à coup sûr le premier d'entre eux. Le terme « industrie » doit être, rappelons-le, entendu de manière beaucoup plus large qu'aujourd'hui, dans le droit fil de l'acception qu'en avait donnée l'*Encyclopédie*, puisqu'il embrasse la presque totalité des activités productives de l'homme. Envisagée de la sorte, la question de l'industrie ne préoccupe pas que les seuls saint-simoniens. Elle constitue également l'un des aspects fondamentaux de la doctrine sociétaire.

On peut toutefois se demander en quoi les réflexions de l'utopie sur cette question rencontrent spécifiquement le genre de l'exposition universelle. La réponse réside peut-être dans un désir de célébration aux accents résolument religieux. Ce que comprennent en effet les utopies de la première moitié du XIX^e siècle, c'est que le travail productif a besoin de célébrations pour constituer un ferment d'unité annonçant l'avènement d'un nouvel âge organique de la société qui verrait la fin des divisions et des conflits. Les saint-simoniens sont particulièrement explicites sur ce point. Pour eux, la religion de l'avenir qui est appelée à réunir les éléments aujourd'hui divisés du corps social doit être fondée sur la science. Mais la science entendue comme théorie ne saurait structurer le quotidien des hommes, ne serait-ce que parce que ses principes ne sont véritablement accessibles qu'à un tout petit nombre. Il faut un culte qui vienne assurer sa présence au sein de la masse. Éclairée par la science sans se confondre complètement avec elle, l'industrie peut s'assimiler à ce culte⁸.

Tout culte a besoin de célébrations. C'est au XIX^e siècle que naissent ces multiples fêtes destinées à célébrer le travail sous ses différentes formes. L'utopie prend une part active à ce mouvement général, qui trouve l'une de ses expressions privilégiées dans les grandes expositions qui rythment

6. M.-P. Dupin, « Un publiciste et homme politique saint-simonien : Édouard Charton », *Versailles*, 1976, n° 62, 1977, n° 63, p. 23-29, 26-30.

7. Voir notamment Bernard Kalaora et Antoine Savoye, *Les inventeurs oubliés : Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales*, Seyssel, Champ Vallon, 1989 ; Françoise Arnault, *Frédéric Le Play : de la métallurgie à la science sociale*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

8. Antoine Picon, *Les Saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002, p. 216-220.

la seconde moitié du siècle. Elle permet en particulier de mieux appréhender l'arrière-plan quasi religieux qui les caractérise.

Cet arrière-plan est déjà présent dans l'exposition londonienne de 1851. Il s'exprime sur toutes sortes de plans. Dans le discours inaugural du prince Albert qui enthousiasme Michel Chevalier, notamment. Mais il est aussi présent là où un regard contemporain n'est plus forcément accoutumé à le déceler, dans la polychromie du Crystal Palace, par exemple.

Autour de 1850, la redécouverte de la polychromie par les architectes s'opère par l'intermédiaire de l'examen des temples antiques et des cathédrales médiévales qui ont en commun d'être des édifices religieux. La polychromie participe du désir de réaliser une œuvre d'art totale, immersive, dirait-on aujourd'hui, désir qui inspire, par exemple, à Augustus Welby Pugin son église de Cheadle, conçue comme une église médiévale idéale. La polychromie du Crystal Palace est connotée de façon très semblable. Elle contribue à faire de l'édifice une cathédrale des temps nouveaux de l'industrie, et cela en un sens beaucoup plus littéral que ce qu'on en a parfois retenu.

Ce désir subsistera tout au long du XIX^e siècle, associé là encore au thème de la polychromie. Il est frappant qu'à cause du Mouvement Moderne, on ait eu tendance à ne retenir que des images en noir et blanc de la grande halle des machines de l'Exposition de 1889, mettant l'accent sur la seule performance structurelle, au lieu de prendre davantage en compte le riche décor polychrome de son entrée principale qui renvoie encore une fois au thème de la cathédrale⁹.

Dans *L'Exposition universelle de Londres considérée sous les rapports philosophique, technique, commercial et administratif* qu'il publie en 1851, Michel Chevalier insiste beaucoup sur le caractère quasi religieux de la manifestation. « Non, ce siècle-ci n'est pas voué exclusivement au culte de la matière¹⁰ », s'exclame-t-il en particulier. Comment ne pas se rappeler à ce propos ce qu'écrivaient, une vingtaine d'années auparavant, les auteurs du second volume de l'exposition de la doctrine de Saint-Simon ? Après avoir rappelé la consubstantialité de la science et du dogme religieux de l'avenir, ces derniers en venaient à l'industrie.

« L'objet de l'industrie est l'exploitation du globe, c'est-à-dire l'appropriation de ses produits aux besoins de l'homme, et comme en accomplissant cette tâche elle modifie le globe, le transforme, change graduellement les conditions de son existence, il en résulte que par elle, l'homme participe, en dehors de lui-même en quelque sorte, aux manifestations successives de la divinité, et continue ainsi l'œuvre de la création. De ce point de vue l'industrie devient le culte¹¹. »

Les expositions universelles peuvent s'assimiler à des grand-messes de l'industrie, peut-on lire fréquemment sous la plume des historiens qui se sont attelés à en déchiffrer le sens et la portée. À la lumière de l'héritage utopique dont elles portent la marque, il faut sans doute prendre ce terme de manière beaucoup plus littérale qu'on pourrait supposer au premier abord.

La question sociale

Dans la France de la première moitié du XIX^e siècle, les utopies ont puissamment contribué à soulever ce qu'on appelle à l'époque la « question sociale ». La prégnance de ce thème dans les expositions

9. Stuart Durant, « Ferdinand Dutert : Palais des Machines, Paris, 1889 », dans *Lost Masterpieces*, Londres, Phaidon, 1999.

10. Michel Chevalier, *L'Exposition universelle de Londres considérée sous les rapports philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français. Aperçu philosophique*, Paris, L. Mathias, 1851, p. 35.

11. *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Deuxième année*, Paris, Bureau de l'Organisateur, 1830, p. 115.

universelles leur doit à coup sûr quelque chose, même si, à l'initiative du prince Albert, un modèle de maison ouvrière est déjà présenté dans Hyde Park, à côté du Crystal Palace, en 1851¹².

Il convient de mentionner ici le rôle pionnier d'un Arlès-Dufour qui propose l'envoi de délégations ouvrières à l'exposition universelle de Londres, en 1862. On retrouvera Arlès-Dufour parmi les organisateurs de l'Exposition de 1867, dans laquelle la question sociale prend un nouveau relief.

Au cours des premières décennies du XIX^e siècle, la réflexion des utopistes concernant la question sociale tourne autour de deux thèmes qui vont obséder par la suite les organisateurs des expositions universelles parisiennes : le problème de l'organisation du travail productif et celui du logement ouvrier. Concernant le premier de ces thèmes, il faut noter la prégnance parmi les utopistes d'un idéal organisationnel qui emprunte ses modèles à l'armée. Les saint-simoniens appellent ainsi de leurs vœux, autour des années 1830, la constitution d'une armée pacifique des travailleurs¹³. Ils ne sont pas les seuls : l'école sociétaire est travaillée par des idées assez semblables, ainsi qu'en témoigne un opuscule comme le *Projet de création d'une armée des travaux publics*, publié par Jean-Baptiste Krantz en 1847¹⁴. On retrouvera l'écho de cette conception tout au long du XIX^e siècle. Toutefois cet idéal d'enrôlement rationnel ne cessera de se heurter au souci de préserver la dignité et la dimension créative du travail.

La réflexion sur le logement ouvrier est plutôt initiée, quant à elle, par l'école sociétaire avec ses projets de phalanstères¹⁵. Si la somptuosité des « Versailles pour le peuple » que s'étaient plu à imaginer Charles Fourier et son principal disciple Victor Considérant, se voit rapidement abandonnée, l'idéal de l'habitation ouvrière collective continue à s'exprimer au cours de la seconde moitié du siècle, non sans tension là encore avec son contraire, des idées de logements monofamiliaux qui préfigurent le modèle pavillonnaire du XX^e siècle.

Du point de vue de l'importance accordée à la question sociale, l'exposition universelle de 1867 marque un tournant. Le Play fait en effet de l'économie sociale l'une des subdivisions de sa classification générale des activités humaines. Dans ce cadre, on trouve notamment une exposition d'habitations ouvrières. En 1867, à côté des aspects productifs et de la question du logement, la consommation occupe une place importante avec une exposition de produits bon marché destinés aux ouvriers, dont le jury est présidé par Michel Chevalier. Dans le cadre de l'économie sociale, se font jour également d'autres préoccupations où l'on décèle l'héritage des réflexions utopiques de la première moitié du siècle, comme le désir « de ne plus laisser absorber l'habileté individuelle dans le résultat collectif », qui s'exprime au travers d'une étrange exposition de « produits de toute sorte fabriqués par les ouvriers, chefs de métier¹⁶ ». On retrouve par ce biais la tension entre volonté d'organisation qui confine à l'embrigadement et désir de restaurer une certaine liberté de création ouvrière. Dans le cas de la France, cela correspond aussi au souci de préserver une qualité de l'article de luxe, fer de lance de la production industrielle nationale, qui repose en partie sur cette liberté laissée à l'ouvrier hautement qualifié.

On a évoqué précédemment le glissement général qui mène de l'utopie aux sciences sociales. L'exposition universelle de 1867 représente encore une fois un moment clef, avec le lancement, en parallèle au

12. *Exposition universelle de 1867. Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier*, t. 13, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, p. 881.

13. *Ibid.*, p. 958.

14. Jean-Baptiste Krantz, *Projet de création d'une armée des travaux publics*, Paris, Librairie sociétaire, 1847.

15. Roger-Henri Guerrand, *Les origines du logement social en France*, Paris, Éditions ouvrières, 1966.

16. *Exposition universelle de 1867. Rapports du Jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier*, t. 13, *op. cit.*, p. 958 en particulier.

bouquet des expositions d'économie sociale, d'enquêtes sur la condition de vie ouvrière. Le Play inaugure une pratique qui prendra encore plus d'ampleur en 1878, 1889 et 1900. Enquêtes sur l'éducation, sur les pratiques coopératives, sur les démarches de patronage se multiplieront d'exposition en exposition. En 1900, un Palais de l'Économie sociale, situé place de l'Alma, rencontrera aux dires de ses promoteurs un succès considérable en présentant au public les résultats engrangés au moyen de ce type d'enquête¹⁷.

Malgré la présence de délégations ouvrières capables de faire entendre par moments leur différence, comme lorsque les délégués de l'Exposition de 1867 s'insurgent contre les propositions tendant à reloger les populations industrielles à la périphérie des grandes villes, les expositions parisiennes tendent à privilégier un regard de haut en bas sur la question sociale. Lorsqu'elle prévoit de récompenser « les établissements ou les localités qui, par une organisation ou des institutions spéciales, ont développé la bonne harmonie entre les personnes coopérant aux mêmes travaux, et qui ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel¹⁸ », l'Exposition de 1867 s'inscrit clairement dans cette perspective. De ce point de vue, le paternalisme patronal d'un Le Play est bien le digne successeur de la vision saint-simonienne d'un bonheur ouvrier dont les conditions seraient déterminées *a priori* par les élites. En dépit des tentatives menées en 1889 et 1900 pour élargir le point de vue adopté, cette perspective demeure dominante. Là réside sans doute l'une des principales ambiguïtés du volet social des expositions universelles.

Mentionnons brièvement une autre filiation entre les mouvements utopiques de la première moitié du XIX^e siècle et les expositions universelles parisiennes, celui d'un regard de nature anthropologique porté sur les cultures non-européennes. L'orientalisme des saint-simoniens constitue en particulier un point de départ pour de nombreuses entreprises d'exploration et d'étude dont les expositions universelles vont se faire l'écho¹⁹.

Du culte au spectacle : instruction et divertissement populaire

La plupart des études consacrées aux utopies sociales de la première moitié du XIX^e siècle ont eu tendance à minimiser le caractère divertissant qu'elles présentent aux yeux de leurs contemporains, caractère dont les journaux de l'époque se font volontiers l'écho. Ces mouvements utopiques accentuent pourtant à dessein certaines de leurs bizarreries afin d'attirer l'attention du public. Des aspects quelque peu fantastiques de la cosmologie fouriériste au véritable théâtre que constitue la retraite de Ménilmontant, avec ses cérémonies publiques et ses Polytechniciens se livrant avec ardeur aux tâches ménagères, l'un des objectifs des utopistes est de faire parler d'eux. En termes modernes, on pourrait qualifier de « plan média » cette ambition relayée par un sens très sûr de la communication. C'est dans cette perspective qu'ils conçoivent d'ailleurs le rôle de l'art. À leurs yeux, sa fonction principale consiste à faciliter la transmission de leur message auprès du plus grand nombre²⁰.

Si cette approche se révèle peu féconde d'un strict point de vue artistique, elle contribue à rendre indissociable instruction et divertissement,

17. Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, *Rapports du jury international. Introduction générale. Sixième partie. Économie sociale*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 1.

18. Frédéric Le Play, *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p. 23.

19. Michel Levallois et Sarga Moussa (dir.), *L'orientalisme des Saint-simoniens*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2006 ; Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Somogy / Archives nationales, 2010.

20. Neil McWilliam, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left, 1830-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

instruction et spectacle. Ce mélange des genres va définir tout au long du second XIX^e siècle les expositions universelles parisiennes. Il est intéressant de comparer sur ce point l'évolution londonienne à la trajectoire parisienne. Instruction et spectacle sont étroitement mêlés en 1851. À Londres, ces deux registres vont se dissocier et s'incarner dans des circonstances et des institutions spécialisées au lieu de continuer à s'exprimer au travers de grandes expositions. La postérité immédiate de la grande exposition de 1851 illustre parfaitement bien ce processus de dissociation. D'un côté, son ambition pédagogique se communique au musée de South Kensington²¹. De l'autre, la fonction de divertissement et de spectacle est reprise par Paxton à l'occasion de la réalisation du Crystal Palace de Sydenham, véritable parc à thème avant la lettre avec ses reconstitutions d'après l'antique, ses jardins et ses fontaines.

Les expositions universelles parisiennes maintiennent en revanche l'unité de ces deux fonctions. Peut-être faut-il y voir l'influence de l'héritage utopique. Car ce qui contribue à les cimenter, c'est un idéal assez proche de la notion de culte évoquée précédemment, un culte conçu dans une perspective qui doit quelque chose à la pompe des cérémonies catholiques, à leur désir d'instruire dans les vérités du dogme tout en flattant les sens. Les expositions universelles constituent encore une fois des grand-messes en un sens très littéral.

Le culte comme fusion de l'instruction du divertissement, de la science et du spectacle : il est à cet égard instructif de voir le jeune Michel Chevalier évoquer le culte de l'avenir en pleine retraite saint-simonienne de Ménilmontant en des termes qui évoquent irrésistiblement l'architecture des grandes expositions parisiennes à venir.

« Un temple pile de Volta ; un temple bâti d'aimants colossaux, un temple de mélodie et d'harmonie, un temple à travers le mécanisme duquel d'énormes lentilles jetteraient à des instants donnés des flots de chaleur et de lumière ; un temple qui à un instant donné vomirait la lumière et le feu par le gaz ; la vie de la terre manifestée dans sa face de mystère par le magnétisme et l'électricité, dans sa pompe par l'éclat des métaux et des tissus, par les cascades merveilleuses, par une pompeuse végétation apparaissant à travers les vitraux du temple ; la vie solaire manifestée par la chaleur et la lumière ; la vie des hommes manifestée par la musique, par tous les arts, par la profusion des peintures et des sculptures, par les panoramas et dioramas qui réuniraient en un seul point tout l'espace et tout le temps, quelle communion immense ! quelle gigantesque moralisation de tout un peuple ! quelle glorification de Dieu, de son messie et de l'humanité²² ! »

À côté de l'analogie entre ce temple pile de Volta et les galeries peuplées d'objets fantastiques des expositions universelles parisiennes, il convient de noter la profusion de dispositifs optiques, des effets de lumières aux panoramas et dioramas évoqués par Chevalier. De 1867 à 1900, de tels dispositifs vont se faire de plus en plus présents à Paris pour le plus grand bonheur d'un public à la recherche de sensations fortes au moins autant que d'instruction.

21. Arindam Dutta, *The Bureaucracy of Beauty. Design in the Age of its Global Reproducibility*, New York, Routledge, 2006.

22. BnF, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Enfantin, ms 782, « Livre nouveau. Notes sur l'architecture et les mathématiques », 1832.

Monuments fantastiques et réseaux : une ville alternative

L'une des principales évolutions des expositions universelles du siècle tient à la place grandissante occupée par la ville. Au départ, celle-ci n'est présente que comme cadre physique maintenu à distance par les barrières qui entourent les galeries et les pavillons. Ces barrières deviennent de moins en moins significatives au fur et à mesure que s'accroît la surface d'exposition. La ville, avec ses particularités topographiques et monumentales, devient alors plus qu'un environnement général ; elle fait figure de thème à part entière. L'Exposition de 1900 est à cet égard particulièrement révélatrice. Elle occupe une bonne partie de l'Ouest parisien en même temps que la thématique urbaine devient omniprésente²³.

À Paris, c'est une véritable ville alternative qui semble voir le jour à l'occasion des expositions universelles. Tout se passe comme si la capitale française qui avait fait le choix de la sagesse bourgeoise avec l'haussmanisation et ses rangées d'immeubles tous sur le même gabarit, se prenait à rêver périodiquement d'une beauté plus convulsive. Le rêve semble d'ailleurs s'amplifier d'exposition en exposition, comme sous l'effet d'une pathologie qui se révèle sans cesse plus avant. L'Exposition de 1900 marque là encore une sorte de paroxysme avec ses pavillons aux formes les plus diverses, significatives et étranges.

Cet univers architectural et urbain débridé fait songer aux évocations saint-simoniennes du Paris de l'avenir, une ville à la fois industrielle et sinueuse, rationnelle et peuplée de monuments aux formes déconcertantes, organiques, voire anthropomorphiques. Cette ville qui s'esquisse dans des textes comme le « Paris des saint-simoniens », publié par Charles Duveyrier dans le *Livre des Cent et un*, semble trouver une sorte de validation à la fois provisoire et tardive avec les expositions universelles²⁴.

Quoique se réalisant presque uniquement par intermittence, cette ville alternative n'en travaille pas moins la Capitale à la façon d'une sorte d'inconscient. S'il s'exprime de manière privilégiée à l'occasion des expositions universelles, cet inconscient n'en affleure pas moins en d'autres occasions. La particularité des monuments dont avaient rêvé les saint-simoniens était d'apparaître comme de purs symboles, en même temps que comme des assemblages pour le moins hétéroclites de matériaux et d'ambiances. Rien de plus éloigné du rationalisme, au sens de Viollet-le-Duc que le « temple pile de Volta » de Chevalier avec sa décoration surabondante, irréductible à l'expression de la structure architecturale. Des grandes gares parisiennes aux palais de l'éclectisme triomphant, l'appel du symbolique et la possibilité d'une dissociation entre décor et structure se font périodiquement jour au sein de l'architecture parisienne.

De la statue de la Liberté, dont la tête est présentée au public en 1878, à la tour Eiffel qui constitue l'une des attractions majeures de 1889, les grandes expositions n'en demeurent pas moins le principal terrain d'expérimentation de ces orientations architecturales bien éloignées des règles ordinaires de la convenance bourgeoise comme des principes du rationalisme structurel. Il convient de se rappeler à cet égard qu'Eiffel avait subi dans sa jeunesse l'influence d'un sympathisant saint-simonien avéré en la personne de son oncle Mollerat. Sa tour est-elle autre chose qu'un pur symbole ?

23. Voir, à ce propos, la carte comparative de la superficie des expositions de 1851, 1867 et 1900, dressée par Pieter van Wesmael, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam, 010, 2001, p. 670.

24. BnF, Arsenal, ms 7825, Charles Duveyrier, « La Ville nouvelle ou le Paris des saint-simoniens », publié dans *Paris, ou Le livre des Cent et un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834, t. 8, p. 315-344. Nous en avons fait une étude détaillée dans A. Picon, *Les Saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, op. cit., p. 253-258.

25. Adolphe Alphand, *Les travaux de Paris 1789-1889*, Paris, Imprimerie nationale, 1889. À propos de cette publication, on pourra consulter Antoine Picon et Jean-Paul Robert, *Le dessus des cartes : un atlas parisien*, Paris, Éd. du Pavillon de l' Arsenal / Picard, 1999, p. 189 en particulier.

Le principal legs des réflexions conduites par les utopistes sur la ville concerne toutefois la question des réseaux. Cette dimension est également extrêmement présente dans les expositions universelles où sont présentées les techniques les plus récentes en matière de pavage, d'éclairage et d'assainissement. Il n'est pas fortuit que le grand atlas d'Alphand consacré aux travaux de Paris soit publié à l'occasion de l'Exposition de 1889²⁵. Dans les projets de réforme urbaine des utopies de la première moitié du XIX^e siècle comme dans les expositions organisées par la suite à Paris, le caractère nécessairement exceptionnel des monuments trouve sa contrepartie dans la banalité des réseaux qui se déploient dans les villes.

Par l'intermédiaire des réseaux, se réintroduit la question du tracé général des grandes artères urbaines qu'avaient posée à leur manière les saint-simoniens en se faisant les avocats d'une conception sinueuse de la ville. Il est là encore frappant de constater la filiation qui peut exister entre certaines intuitions des utopistes et les orientations retenues par les ingénieurs d'Hausmann. Car ces derniers se font aussi les avocats d'une certaine forme de sinuosité, et cela au nom d'une conception de la fluidité des circulations qui doit beaucoup à la culture hydraulique qu'on leur inculque à l'École polytechnique et à l'École des ponts et chaussées²⁶. Si cette sinuosité triomphe dans les parcs et les jardins haussmanniens, à commencer par le parc des Buttes-Chaumont ouvert pour l'exposition universelle de 1867, elle s'exprime également dans le refus de la grille orthogonale pour étendre Paris. La capitale française prend de ce point de vue le contrepied exact de la stratégie suivie par New York, et cela au nom d'un mélange de préoccupations d'urbanité et de recherche de l'efficacité en accord profond avec le message de l'utopie.

Utopie, médiations et imaginaire

Dans notre ouvrage *Les Saint-Simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, l'hypothèse centrale consistait à affirmer que l'utopie ne transforme pas tant la réalité en agissant directement sur elle – elle « échoue » la plupart du temps – qu'en modifiant le régime des relations entre les représentations et les pratiques sociales. Autrement dit, l'utopie travaille sur les médiations entre représentations et pratiques. C'est dans cette perspective que doit être interprétée la véritable passion que vouent les utopistes de la première moitié du XIX^e siècle à la presse. À l'époque de la première révolution industrielle, la question des médiations entre représentations et pratiques sociales devient en effet inséparable de celle des médias qui contribuent à les reconfigurer.

Cette reconfiguration s'opère sous différents angles. Les utopistes inventent, par exemple, toute une série de genres permettant de mettre en relation représentations et pratiques de manière innovante. Friands de polémique, ils contribuent à l'émergence du manifeste, au sens moderne, un genre dont useront par la suite systématiquement les avant-gardes. Il n'est pas fortuit que l'usage étendu de ce terme d'avant-garde se fasse jour sous la plume de Saint-Simon.

Qui dit médiations dit mise en communication, transmission, mais aussi effet de brouillage, introduction d'une certaine possibilité de confusion entre émetteur et récepteur. Plus précisément, la médiation distingue et tend à brouiller simultanément les termes qu'elle met en

26. Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées 1747-1851*, Paris, Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1992.

relation. Les utopies de la première moitié du XIX^e sont coutumières de cette double pratique de distinction et de confusion et cela sur toute une série de registres. La pensée utopique distingue et tend à confondre ainsi nature et artifice. L'une de ses ambitions ne consiste-t-elle pas à renaturaliser le travail humain après avoir exalté son pouvoir de rupture à l'égard de l'ordre naturel ? De façon similaire, elle distingue instruction et spectacle afin de mieux amorcer leur fusion.

Il est important à ce stade de noter que les expositions universelles se trouvent au cœur du dispositif que l'on vient d'évoquer. Elles mobilisent la presse de manière relativement innovante. Elles font appel au genre du manifeste, même si c'est sur un mode commercial plus proche de la publicité que des ambitions de transformation de la société des utopies. Les expositions universelles du siècle dernier vont constamment jouer sur le brouillage des registres du naturel et de l'artifice en juxtaposant produits de la nature et de l'industrie afin de suggérer l'existence d'une causalité puissante menant des uns aux autres. Un tel mélange, qui voit cohabiter spécimens minéralogiques et machines, plantes et papiers peints, animaux empaillés et statues de ces mêmes animaux, semble venir à l'appui des analyses exposées par Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été modernes*, à savoir comment la modernité a simultanément érigé une barrière entre la nature et l'artifice tout en multipliant les hybrides qui participent de l'une et de l'autre²⁷. Rien de plus moderne, de ce point de vue, que les expositions universelles parisiennes. Plus encore que leurs consœurs anglaises ou américaines, elles fonctionnent de manière évidente sur le brouillage des catégories de l'instruction et du spectacle, brouillage particulièrement net dans le domaine de l'image, des effets d'optique aux premiers essais d'animation. Il convient de se rappeler à ce propos que les expositions parisiennes constituent de véritables laboratoires où se jouent aussi bien le perfectionnement de la photographie que l'évolution menant à l'invention du cinéma.

Sur ces différents points, quelque chose entre à coup sûr en résonance entre les utopies et les expositions. On pourrait dire que les expositions universelles parisiennes réalisent des intuitions clefs de l'utopie. Parmi ces intuitions, un certain nombre se rapporte à des représentations très générales de l'espace et du temps qu'on peut faire entrer dans la catégorie de l'imaginaire au sens donné à ce terme par le philosophe Cornelius Castoriadis²⁸. Dans la perspective définie par lui, l'imaginaire a autant à voir avec la façon dont les images s'organisent, forment des liens entre elles, qu'avec le contenu de ces images.

Ces liens sont tributaires de la façon dont on conçoit et pratique à une époque et au sein d'une société données le temps et l'espace. Le temps des utopistes, comme celui auquel se réfèrent les expositions universelles, est marqué du sceau de la complexité, une complexité qui naît de l'interpénétration constante du passé et du présent. L'architecture des expositions rend cette interpénétration manifeste avec son mélange d'édifices historicistes, comme le temple égyptien de 1867 ou la série des pavillons nationaux de 1900, et de constructions à la pointe du progrès. Il est tout aussi frappant d'observer à quel point historiques de toutes sortes et état présent de l'art se mêlent dans les guides et les rapports relatifs aux expositions.

27. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éd. La Découverte, 1991.

28. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, 1975, rééd. Paris, Le Seuil, 1999.

D'un point de vue spatial s'introduit l'idée d'un monde plein de courts-circuits entre des points en apparence éloignés, d'un monde où l'on circule en raccourci. L'exotisme des expositions universelles renvoie à l'existence de tels courts-circuits, à l'hypothèse d'un rétrécissement de l'espace accéléré par la mise en place des réseaux de transport et de télécommunication. « Nous avons enlacé le globe de nos réseaux de fer, d'argent, d'or, de vapeur et d'électricité²⁹ », déclare Prosper Enfantin au soir de sa vie. Le résultat est un spectacle magique à l'instar du Palais de l'Électricité de 1900.

Contrairement à la célèbre formule de Walter Benjamin, Paris n'est pas vraiment la capitale du XIX^e siècle³⁰. Ce titre convient davantage à Londres, ville monde qui est à la tête d'un empire bien plus vaste que tous ceux qu'on avait vu jusque-là. Paris n'est pas la capitale du XIX^e siècle, mais le lieu où se produit de la manière la plus spectaculaire qui soit, un certain réenchâtement de la modernité industrielle. Ce réenchâtement célébré d'exposition en exposition doit quelque chose à l'héritage utopique.

29. Prosper Enfantin, *Le crédit intellectuel*, Paris, E. Dentu, 1866, p. 7.

30. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Francfort, 1982, trad. fr. Paris, Cerf, 1989.

Antoine PICON
Harvard University, USA /
École nationale des Ponts et Chaussées,
Marne-la-Vallée

