

# ART & INDUSTRIE

xviii<sup>e</sup> - xxi<sup>e</sup> siècle



Collection dirigée par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf

*P*  
Picard

Les Journées d'histoire industrielle sont organisées depuis 2007 par deux laboratoires de recherche, le CRESAT (EA 3436) de l'université de Haute-Alsace (UHA) et RECITS (EA 3897) de l'université de technologie de Belfort-Montbéliard (UTBM). Leur objectif est de renforcer un pôle de recherche en histoire industrielle en Sud Alsace – Nord Franche-Comté. Chaque année, un colloque permet de faire le point de la recherche universitaire sur un thème particulier, mais donne aussi la parole à des acteurs et à des témoins qui sont invités à faire part de leur expérience.

Le conseil scientifique se compose de Jean-Claude Daumas (université de Franche-Comté), Michel Hau (université de Strasbourg), Pierre Lamard (université de technologie de Belfort-Montbéliard), Nicolas Stoskopf (université de Haute-Alsace), Laurent Tissot (université de Neuchâtel) auxquels s'est ajouté pour la circonstance Bernard Jacqué (université de Haute-Alsace).

Ouvert par Bernard Durand, vice-président de l'université de Haute-Alsace, et par Luc Gaillet, président de la Société industrielle de Mulhouse (SIM), le colloque « Art & industrie » a débuté le 18 novembre 2010 dans la salle Engelmann de la SIM. Les débats se sont poursuivis le lendemain à Sevenans, près de Belfort, dans les locaux de l'UTBM où les participants ont été accueillis par le directeur de RECITS, Robert Belot.

L'organisation de ce colloque et la publication de ses actes ont bénéficié du soutien financier du conseil général du Haut-Rhin et de la Région Alsace.

La transcription des débats de la table ronde a été assurée par Catherine Casoli.

Que tous ceux qui ont contribué au succès de ces quatrièmes Journées d'histoire industrielle et à cette publication soient ici vivement remerciés.

Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf

**Dans la même collection :**

1. 1974-1984, une décennie de désindustrialisation, 2009
2. L'industrie chimique en question, 2010
3. Transports, territoires et société, 2011

Image de couverture : © Citroën Communication

ISBN : 978-2-7084-0938-5  
© Éditions A. et J. Picard  
82, rue Bonaparte – 75006 Paris  
commercial@editions-picard.fr

# ART & INDUSTRIE

(XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)

Sous la direction de  
PIERRE LAMARD et NICOLAS STOSKOPF

Actes des quatrièmes  
Journées d'histoire industrielle  
de Mulhouse et Belfort  
18-19 novembre 2010



Collection dirigée par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf

*Picard*

## SOMMAIRE

INTRODUCTION, par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf _____	7
---	---

### Première partie

#### HISTOIRE D'UNE RENCONTRE

ART ET INDUSTRIE AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE : DES ARTS INDUSTRIELS AUX INDUSTRIES D'ART, par Jean-François Luneau _____	17
DU BEAU ET DE L'UTILE. LES QUALITÉS DES FABRICATIONS INDUSTRIELLES (1840-1870), par Nadège Sougy _____	25
ASSOCIER LE DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE ET L'INNOVATION ET PROMOU- VOIR LES ARTS INDUSTRIELS : UNE ORIENTATION MAJEURE DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT POUR L'INDUSTRIE NATIONALE AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE, par Serge Benoît _____	39
UN FRANÇAIS DÉCOUVRE LES ARTS DÉCORATIFS EN AMÉRIQUE : AUGUSTE BARTHOLDI ET L'ENQUÊTE DE 1876, par Robert Belot _____	51
ART DÉCORATIF OU ART INDUSTRIEL ? LES HÉSITATIONS DE L'ART NOUVEAU À TRAVERS LA REVUE <i>ART ET DÉCORATION</i> (1897-1914), par Fabienne Fravallo _____	71
L'ÉCOLE DE NANCY ET LA FORMATION DES OUVRIERS D'ART, par Hervé Doucet _____	85

### Deuxième partie

#### OBJETS D'ART ET INDUSTRIALISATION

L'HORLOGERIE PARISIENNE ENTRE ART ET INDUSTRIE (1750-1850), par Marie-Agnès Dequidt _____	95
<i>LE BLUES DU BUSINESS-MAN</i> . LE FABRICANT DE BRONZES PARISIEN AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE OU L'INDUSTRIEL QUI AURAIT VOULU ÊTRE UN ARTISTE, par Élodie Voillot _____	107
LES SOIERIES LYONNAISES DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XX <sup>e</sup> SIÈCLE : DU PRODUIT ARTISANAL DE LUXE AU PRODUIT INDUSTRIEL DE (DEMI-)LUXE, par Jérôme Rojon _____	121
CRÉER DES MOTIFS POUR L'IMPRESSION À MULHOUSE AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE : LA FORMATION ET SES LIMITES, par Bernard Jacqué _____	133
ENTRE BEAUX-ARTS ET INDUSTRIE : LES CÉRAMIQUES D'ARTISTES PEINTRES DE 1850 À 1880, par Sébastien Quéquet _____	141

QUAND DES FABRIQUES DE CÉRAMIQUE FONT APPEL AUX ARTISTES. LES EXEMPLES DE MONTEREAU, CHOISY-LE-ROI ET CHARENTON-LE- PONT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE, par Florence Slitine _____	155
LA PORCELAINES DE LIMOGES (1840-1940) : DÉCORÉE OU EN BLANC ?, par Florent Le Bot _____	165
DES ARTS DÉCORATIFS AU DESIGN INDUSTRIEL, OU LA REVANCHE DES « PHI- LOSOPHES DE LA VAPEUR », par Jean-Claude Daumas _____	177

### Troisième partie

## L'ART DANS L'INDUSTRIE

ÉMILE MULLER (1823-1889), INGÉNIEUR ALSACIEN, PROMOTEUR DE LA CÉRAMIQUE DÉCORATIVE, par Jean-François Belhoste _____	191
DANIEL AUGUSTE ROSENSTIEHL (1839-1916), UN CHIMISTE INDUSTRIEL À LA RECHERCHE DE L'HARMONIE DES COULEURS, par Florence Riou ____	201
ART ET AUTOMOBILE CHEZ LES CONSTRUCTEURS FRANÇAIS DE GRANDE SÉRIE, par Jean-Louis Loubet _____	213
« BEAU COMME UN CAMION » OU LES LIAISONS ENTRE ART ET INDUSTRIE DANS LE MONDE AUTOMOBILE ET UTILITAIRE DES TEMPS HÉROÏQUES À L'AVÈNEMENT DU DESIGN, par Jean-François Grevet _____	221
L'ESTHÉTIQUE INDUSTRIELLE EN PRATIQUE : LA COLLABORATION ENTRE TECHNÈS ET CALOR DANS LES ANNÉES 1950, par Claire Leymonerie	241
ART ET INDUSTRIE : UN DIALOGUE FRUCTUEUX, table ronde animée par Jean-Claude Daumas, avec la participation de Hugues Baume, Jean- Michel Borin, David Cascaro et Jean-Claude Sagot _____	259
CONCLUSION, par Bernard Jacqué _____	277
INDEX DES NOMS DE PERSONNES _____	281
LES AUTEURS _____	287



## INTRODUCTION

PIERRE LAMARD et NICOLAS STOSKOPF

Art & industrie : un tel rapprochement sentait le soufre au XIX<sup>e</sup> siècle ! Nombreux furent ceux qui, à la suite de John Ruskin et de William Morris, nièrent tout lien possible entre les deux<sup>1</sup>. La mécanisation et la fabrication en grande série n'étaient-elles pas antinomiques avec le geste de l'artiste, le talent ou le génie, l'unicité de l'œuvre ? Aujourd'hui, cette opposition, et l'idée même d'une menace pesant sur les arts, nous paraît totalement démodée. De la promotion du produit industriel en œuvre d'art, Roland Barthes donne une illustration, et en même temps une définition parfaite, lorsqu'il voit dans la DS 19 « l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques », c'est-à-dire « une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique<sup>2</sup> ». Comment l'art a-t-il finalement investi l'industrie au point de se rendre, via le design, indispensable à la réussite commerciale d'un produit ? Répondre à cette question permet en réalité de revisiter une grande partie de l'histoire manufacturière puis industrielle depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et d'explorer un lent cheminement au tracé beaucoup plus complexe que ne le serait une convergence progressive. Et comme pour les précédentes éditions des Journées d'histoire industrielle de Mulhouse-Belfort<sup>3</sup>, cette problématique n'est pas étrangère à un passé industriel régional qui remonte au moins à la fondation de la première manufacture d'indiennes en 1746 à Mulhouse et se poursuit aujourd'hui avec Peugeot, et ses sites majeurs de Sochaux-Montbéliard et de Mulhouse, ou avec Alstom à Belfort.

Ce n'est pas néanmoins une perspective étroitement régionale qui a motivé la rédaction de l'appel à communication<sup>4</sup> centré autour de trois approches dont les deux premières au moins sont historiquement datées :

La première portait sur la rencontre entre art et industrie, échelonnée dans le temps certes, mais antérieure au XX<sup>e</sup> siècle. D'une part, l'art ou l'artiste ont pu se sentir menacés par la mécanisation, mais ont été capables aussi de résistance, voire d'offensive pour participer à la création industrielle : il était demandé d'étudier les conséquences sur la dimension artistique des fabrications du passage de l'artisanat ou de la manufacture à l'industrie dans toute une série d'activités productrices d'élé-

1. La redécouverte du rôle fondamental de Ruskin et Morris est le fait de Nicolaus PEVNER, *Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius*, Londres 1936, 3<sup>e</sup> édition Londres, 1970.

2. Roland BARTHES, « La nouvelle Citroën », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 150.

3. Publiées par les éditions Picard dans la collection « Histoire industrielle et société » sous la direction de Pierre LAMARD et Nicolas STOSKOPF : *1974-1984, une décennie de désindustrialisation ?*, 2009 ; *L'industrie chimique en question*, 2010 ; *Transports, territoires et société*, 2011.

4. Rédigé avec la collaboration de Bernard Jacqué.

ments de décor (indiennes, papiers peints, etc.) ou d'objets d'art (céramiques, verreries, bronzes, meubles, etc.). Les concepts, les idéaux se discutent et se heurtent très vite, donnant naissance à des mouvements tel celui des *Arts and Crafts*<sup>5</sup> en Grande-Bretagne avec ses filiations unanimement établies ou une pluralité d'expressions sans cesse en mouvement : arts décoratifs, arts appliqués, beaux-arts, arts utiles, art industriel... En même temps, comme la fabrication des biens de consommation a été contrainte de joindre le beau à l'utile dès lors que l'on quittait le registre des produits de première nécessité et qu'il fallait séduire une clientèle exigeante, l'industrie n'a pu éviter d'avoir recours à des artistes, dessinateurs ou stylistes avant la lettre pour créer ou suivre la mode et les goûts de l'époque. Il faut se montrer particulièrement attentif à l'esthétique du quotidien et de l'utile. On retrouve des préoccupations analogues dans l'architecture industrielle, la publicité ou l'emballage. Sur tous ces aspects, il y a lieu d'établir des chronologies, d'interroger les causalités et de décrire les processus qui ont conduit à ces évolutions.

Si l'Art nouveau marque l'apogée de ce dialogue constructif et fécond entre art et industrie, illustré par le triomphe des arts décoratifs, le vent tourne très vite au point que l'architecte Adolf Loos proclame en 1907 que « l'ornement est un crime <sup>6</sup> ». L'industrie n'a pas seulement transformé les canons esthétiques, elle a aussi fini par imposer de nouvelles normes. En créant progressivement des formes libérées des contraintes de l'ornement, elle oblige pour ainsi dire l'art à entrer dans la modernité. L'heure est désormais au développement des bureaux de style, des agences d'esthétique industrielle et finalement au design. Dès lors, les termes du dialogue se transforment : il faut faire la part des innovations technologiques, notamment dans le domaine des matériaux, des exigences de fonctionnalité et des recherches formelles. Dans quelle mesure l'artiste – ou le designer – est contraint par un cahier des charges qui peut devenir castrateur ? *A contrario*, l'idée selon laquelle la forme suivrait la fonction n'est-elle pas trop facilement et communément admise ? Des études de cas étaient sollicitées pour préciser ces différentes interrogations et les prolonger jusqu'au concept de « design démocratique » cher à Philippe Starck<sup>7</sup>.

Enfin, se posent les questions plus concrètes de l'évolution du statut du créateur, anonyme ou identifié, de son positionnement dans ou en dehors de l'entreprise, et de la protection des œuvres. Les pratiques inventives tangentes à l'acte artistique amènent à réfléchir sur la notion des compétences, donc à l'évolution des formations, à leur pluralité et aux itinéraires respectifs (architecte, ingénieur, artiste...). Le développement de disciplines récentes (ergonomie, cognition, écologie...) comme de nouvelles techniques (laser, réalité virtuelle ou augmentée, holographie...) ne modifie-t-il pas aussi bien les conditions de création que les structures dans lesquelles s'épanouissent les grands courants contemporains ? Il s'agira par incidence de porter aussi un regard sur les nouveaux métiers (graphiste, styliste, analyste de style, anthropotechnicien...) ainsi que sur les préoccupations industrielles en émergence comme le packaging.

5. Ce courant (1860-1910) défend un art décoratif qui ne peut s'épanouir que dans un mode artisanal et des pratiques traditionnelles de fabrication. L'artiste-artisan y est sublimé.

6. Adolf LOOS, *Ornement et crime (Ornament und Verbrechen)*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2003. Issu d'une conférence de 1908, le texte a paru d'abord en français en 1913 puis en allemand en 1929.

7. Christine BAUER, *Le Cas Philippe Starck ou de la construction de la notoriété*, L'Harmattan, 2001 ; voir également, [http://www.starck.com/fr/philippe\\_starck/biographie/#pour\\_en\\_savoir\\_plus](http://www.starck.com/fr/philippe_starck/biographie/#pour_en_savoir_plus).



Que cet ouvrage réponde de façon inégale à ces interrogations, on en conviendra aisément : il est évidemment tributaire d'un état de la recherche française en histoire de l'art peu orientée d'une façon générale vers les arts industriels en dehors de quelques dictionnaires<sup>8</sup>, et ce, d'autant moins s'il s'agit d'histoire du temps présent. S'il penche donc nettement du côté du XIX<sup>e</sup> siècle, les articles de Jean-Louis Loubet et Jean-François Grevet sur le design automobile et le contenu de la table ronde réunissant des praticiens de l'industrie et de la formation, dirigée par Jean-Claude Dumas, permettent toutefois de poursuivre l'étude jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle conformément au cahier des charges initial. L'offre déterminant finalement la structure du produit final, ce volume examine d'abord l'histoire d'une rencontre entre art et industrie qui s'approprient mutuellement entre le démarrage de l'industrialisation et le début du XX<sup>e</sup> siècle, puis il détaille des cas particuliers d'évolution correspondant à des productions bien précises (horlogerie, bronzes, textile, céramique), avant de s'intéresser à la promotion et à l'élaboration d'une esthétique industrielle qui s'épanouit tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

Il revient à Jean-François Luneau, comme lors du colloque de 2010, d'ouvrir les débats par une présentation synthétique sur l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle d'une évolution sémantique qui, des « arts industriels » aux « industries d'art » révèle les embarras de la terminologie tout en témoignant de la réalité d'une rencontre. Car si l'Art, au singulier et avec un grand A, a tendance à se draper dans sa dignité et qu'à l'instar de Balzac, on veuille opposer « l'œuvre » à des « produits », c'est du côté de l'industrie que se manifeste dans un premier temps un réel besoin d'art. Les deux chapitres suivants en témoignent : Nadège Sougy montre comment la dégradation ou la vulgarisation des matériaux liée à l'industrialisation est compensée par une valorisation artistique des produits qui, du moins en France où l'on en fait un argument de vente, doivent être des références du bon goût, mais permet aussi un renouvellement accéléré de l'offre au gré de l'évolution de la mode. Le Second Empire est un moment-clé de cette percée de l'art appliqué à l'industrie qui répond à l'émergence d'une consommation bourgeoise soucieuse de distinction, mais à bon marché. Serge Benoît le confirme dans son analyse des initiatives de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale fondée en 1801 : si elle a dès l'origine favorisé l'articulation entre art et industrie, c'est surtout à partir de 1851 et de la première Exposition universelle à Londres, dans un contexte de concurrence commerciale franco-britannique, qu'elle passe résolument à l'action avec la volonté de promouvoir le bon goût français. On relèvera avec intérêt qu'elle entend jouer dans les deux sens en faisant profiter les beaux-arts des avancées techniques et industrielles<sup>9</sup> et en encourageant les arts industriels.

Avec les trois chapitres suivants, la parole est redonnée aux artistes, mais on se situe un peu plus tard dans le siècle, ce qui est significatif. C'est d'abord le sculpteur Auguste Bartholdi, présenté par Robert Belot, qui rend un important rapport sur *Les arts décoratifs en Amérique* à la suite de l'Exposition universelle de Philadelphie de 1876. Bien qu'il salue la préoccupation américaine d'allier le beau, l'utile et le confort dans

8. Eugène Oscar LAMI et Alfred THAREL, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Lami, Tharel & Cie (1<sup>re</sup> éd. 1881, réimpr. 1891), 8 vol. et 1 fasc. ; Adam-Charles-Gustave DESMAZURES, *Entretien sur les arts industriels*, Montréal, coll. « Institut des artisans », 1870 ; *Dictionnaire des arts industriels*, 1881.

9. Voir sur ce thème l'article de Florence Riou.

une esthétique du quotidien, il tient encore à maintenir une certaine distance entre « l'industrie décorative » ou les « arts appliqués à l'industrie » et les beaux-arts proprement dits, ce qui ne l'empêche pas, comme on sait, d'avoir personnellement une pratique artistique indissociable du progrès industriel. Cette dichotomie, explique Fabienne Fravallo, n'a pas disparu vingt ans plus tard lorsque des artistes fondent en 1897 la revue *Art et décoration* : ils continuent à distinguer un « art décoratif », s'il s'agit d'une œuvre unique, d'un « art industriel » pour les objets de série. Mais comme la revue est le porte-drapeau d'un art décoratif résolument moderne, l'Art nouveau d'abord, l'Art déco ensuite, ses rédacteurs sont nécessairement confrontés à la question de la production mécanique, aux relations entre artistes et fabricants et donc aux perspectives offertes par les procédés industriels. Sans concession sur le rôle de l'artiste, son statut et ses droits, la revue n'en milite pas moins pour une collaboration poussée entre artistes et industriels, avec l'objectif de toucher un public plus large, sans oublier non plus les impératifs de la concurrence internationale ! On ne s'étonnera pas de retrouver également des enjeux patriotiques dans la Lorraine de 1894 au moment où se forme l'école de Nancy : comme l'explique Hervé Doucet, les artistes en sont parfaitement conscients et prennent les initiatives qui s'imposent pour former des « ouvriers d'art », mais leurs efforts n'aboutissent qu'après la guerre<sup>10</sup>.

Ce schéma d'un mouvement de rencontre amorcé dans la sphère de la production et poursuivi par l'art se révèle en réalité plus complexe et diversifié dès lors qu'on l'envisage à l'échelle de différentes activités. Qu'il soit question d'horlogerie ou de bronzes, de textile ou de céramiques, les données du problème sont assez semblables : la dimension artistique est préexistante à une industrialisation qui, plus ou moins précoce et invasive au XIX<sup>e</sup> siècle, est cependant inéluctable : quelle place conservent l'art et l'artiste ? Les contributions d'universitaires spécialistes de ces « arts industriels » permettent une étude comparative qui révèle la diversité des situations et des stratégies. On commence par les horlogers parisiens, présentés par Marie-Agnès Dequidt : ils sont reconnus au XVIII<sup>e</sup> siècle comme des « artistes », au sens qu'en donne *L'Encyclopédie* d'excellence dans les arts mécaniques, et entendent le rester au prix cependant d'un abandon progressif à des manufactures extérieures de la fabrication des pièces, pour ne conserver à Paris que la production haut de gamme, la décoration, la finition et la commercialisation. Cela pourrait paraître un processus intelligent de division régionale du travail en fonction des avantages comparatifs, qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler d'autres épisodes plus contemporains de délocalisation et de désindustrialisation, si cette inappétence pour l'industrialisation ne s'était traduite par un déclin irréversible... Toute autre est l'attitude des bronziers parisiens, explique Élodie Voillot, qui n'hésitent pas au contraire à descendre en gamme afin de séduire une clientèle plus large, sans pour autant renoncer à leurs prétentions artistiques : le bronzier « doit avoir le goût de l'artiste et le discernement du fabricant ». Mais pour ces « artistes industriels », travaillant avec des sculpteurs et employant des collaborateurs créateurs, se pose la question de la signature, de la propriété artistique d'une œuvre et finalement de l'identification d'un auteur.

Les préoccupations des soyeux lyonnais et des indienneurs mulhousiens sont assez voisines : à Lyon, l'enjeu est de négocier le passage à l'industrialisation sans perdre l'image de produit de luxe attaché aux soieries, de rester une « fabrique exceptionnelle

<sup>10</sup>. Sur la formation, voir également les articles de Bernard Jacqué, de Florent Le Bot.

d'art et de haute nouveauté » et de devenir en même temps une « industrie démocratisée » : pari réussi, selon Jérôme Rojon, même si la créativité finit par décliner. Constat identique fait par Bernard Jacqué pour Mulhouse, mais au terme d'une histoire fort différente : c'est l'absence de tradition artistique qui oblige les fabricants à engager des artistes, les « dessineurs », à en former de nouveaux et à constituer des collections d'échantillons, mais la virtuosité technique finit par l'emporter sur la créativité si bien que Mulhouse rate à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le virage d'une modernité artistique si bien en phase pourtant avec l'industrie.

Les trois chapitres sur la céramique montrent à leur tour la pluralité des situations même si ces dernières s'échelonnent dans le temps. À Sèvres comme dans la faïencerie de Théodore Deck, les peintres sont sollicités pour réaliser des pièces uniques, mais, note Sébastien Quéquet, une évolution se dessine tout de même entre 1850 et 1880 : l'imitation de la peinture de chevalet fait place à l'ornementation, la décoration sur céramique s'émancipe progressivement des beaux-arts. Florence Slitine, qui étudie trois entreprises, réellement industrielles, de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, constate que, si elles font appel à des artistes, y compris pour les décors de leur production courante, elles ne leur accordent guère de considération et ne participent ni à leur gloire, ni à leur fortune ! Florent Le Bot explique enfin comment l'Américain David Haviland introduit à Limoges à la fois l'art, sous la forme du décor, et l'industrie, pour la fabrication de la porcelaine et la reproduction du décor par décalcomanie. Mais le souci de la qualité et du prestige conduisent à promouvoir les ateliers d'artistes décorateurs, la formation des dessinateurs et la création d'une marque unique dont les vicissitudes illustrent le brouillage d'une identité écartelée entre haut et bas de gamme.

La clé du succès est bien de parvenir dans ce type de fabrication à concilier art et industrie, image de marque et diffusion de masse, main de l'artiste et fabrication en grande série. Cette nécessité, expérimentée au XIX<sup>e</sup> siècle dans la fabrication des objets d'art et/ou de luxe, s'est imposée ultérieurement à l'ensemble de l'industrie des biens de consommation comme le montre Jean-Claude Daumas dont l'exposé synthétique assure la transition vers un XX<sup>e</sup> siècle, soucieux d'esthétique industrielle, c'est-à-dire d'une nécessaire harmonie entre forme et fonction.

Ces préoccupations nouvelles sont d'abord illustrées par les portraits de ces deux ingénieurs et industriels alsaciens du XIX<sup>e</sup> siècle, Émile Muller et Daniel Auguste Rosenstiehl, brossés par Jean-François Belhoste et Florence Riou. Le premier, pourtant associé aux frères Gilardoni, inventeurs en 1840 de la tuile mécanique dont on peut à bon droit discuter l'effet esthétique, est aussi le promoteur en France de la céramique décorative en mettant à la disposition des architectes des briques et des tuiles émaillées, ainsi que des panneaux fabriqués dans son usine d'Ivry. Le second est un chimiste que son expérience de la fabrication des indiennes pousse à réviser les théories colorimétriques : sa démarche fondée sur la psychologie de la vision le conduit à proposer une nouvelle loi de l'harmonie des couleurs qui trouve des applications directes dans l'industrie.

D'esthétique industrielle, il est aussi question dans les trois chapitres consacrés à l'histoire du design au XX<sup>e</sup> siècle qui apportent de nombreux éléments sur les designers eux-mêmes, leur trajectoire personnelle, mais aussi leur statut dans le processus de production. Jean-Loubet brosse une histoire du design chez les grands constructeurs automobiles français qui démarre comme une stratégie de sortie de crise dans les années 1930, repose sur l'école italienne après-guerre avant de s'épanouir au sein de



*Le public du colloque dans la salle Engelmann de la Société industrielle de Mulhouse.*

studios intégrés dont la place devient centrale dans l'entreprise. Jean-Louis Grevet élargit la perspective en proposant une généalogie des formes de l'esthétique automobile qui part de l'époque des carrossiers, s'applique aux produits dérivés (publicité, revues, mode), intègre l'innovation dans les PME et concerne aussi les véhicules utilitaires qui n'échappent pas aux audaces de recherche formelle conditionnant succès ou échec commercial. Enfin Claire Leymonerie analyse les relations nouées dans les années 1950 entre la firme d'électroménager Calor et le bureau d'études Technès : les contrats, les modalités d'intervention, les discussions sur le statut d'auteur permettent d'évaluer avec précision la portée et les limites de l'intervention des stylistes dans l'industrie à cette époque.

Et aujourd'hui ? C'est l'objectif de la table ronde, animée par Jean-Claude Dumas, de mesurer l'actualité de la problématique et de donner la parole à des praticiens, en l'occurrence un industriel, Jean-Michel Borin, un directeur d'école d'art, David Cascaro, et deux enseignants-chercheurs d'école d'ingénieurs (UTBM), Hugues Baume et Jean-Claude Sagot. Ils s'expriment notamment sur la formation, les débouchés et l'emploi, sur les opportunités ou les contraintes apportées par les innovations de technologies ou de matériaux, sur l'articulation entre création et fonctionnalité, ou encore entre création et marché. De ces échanges transparaissent une modernité des pratiques et la montée en puissance de nouvelles fonctions dans l'entreprise se situant sur une frontière de plus en plus ténue entre sensibilité artistique et pragmatisme des affaires.

N'est-ce pas en effet en ces termes que peut se formuler aujourd'hui la relation entre art et industrie ? Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le vocabulaire n'a cessé d'évoluer, la

place reconnue aux créateurs est changeante, le temps a fait son œuvre également pour rendre obsolètes certaines frontières et autres prés carrés. Le lecteur trouvera aisément son chemin dans cette marche de l'histoire. Mais il découvrira aussi quelques constantes à travers les siècles et la diversité des approches : reviennent comme des leitmotiv dans cette histoire, qui est aussi très française, le luxe et le prestige, les enjeux commerciaux et nationaux, la mode et le bon goût, une certaine idée en somme de ce que doit être la production nationale, ou du moins ses potentialités d'excellence.



**I.**

**HISTOIRE  
D'UNE RENCONTRE**





## ART ET INDUSTRIE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE : DES ARTS INDUSTRIELS AUX INDUSTRIES D'ART

JEAN-FRANÇOIS LUNEAU

### ART ET INDUSTRIE

« *Art appliqué, art industriel, industrie d'art, art décoratif*, pour beaucoup ces quatre expressions paraissent désigner une même catégorie d'œuvres ; elles ont cependant un sens différent qu'il importe de préciser<sup>1</sup>. » Dans leur fresque magistrale sur les expositions d'art et d'industrie au XIX<sup>e</sup> siècle, Jean Guiffrey et Gustave Sandoz repèrent bien les quatre expressions qui furent les plus employées entre 1800 et 1910. Il est aujourd'hui permis de nuancer leur pensée, en donnant une chronologie de l'usage de ces expressions, à la fois différente dans leur ordre d'apparition et plus fine quant à leur durée de vie. Et, dans la mesure où les deux mots art et industrie sont ceux qui régissent les formules employées, le premier toujours utilisé comme substantif et le second tantôt comme substantif, tantôt comme adjectif, il convient de revenir à la définition première de ces mots.

Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans son édition de 1798, définit l'art comme la « méthode de bien faire un ouvrage selon certaines règles », et précise que « arts, au pluriel, sans épithète, se dit en général des arts tant libéraux que mécaniques<sup>2</sup> ». L'Académie, dans la même édition, caractérise aussi l'industrie comme la « dextérité, adresse à faire quelque chose<sup>3</sup> », et l'édition de 1835 signale que le terme « se dit quelquefois d'une profession mécanique ou mercantile, d'un art, d'un métier que l'on exerce pour vivre<sup>4</sup> ». C'est de ces deux définitions qu'il faut repartir, pour comprendre deux changements importants survenus au cours des trente premières années du XIX<sup>e</sup> siècle dans la société et par conséquent dans le lexique qu'elle utilise.

Le premier est la « religion du beau » ou encore la « divinisation de l'art » qui accompagne l'avènement du romantisme, autour de 1830<sup>5</sup>. Pour désigner les pratiques artistiques, l'Art s'écrit désormais au singulier et adopte la majuscule. Un chroniqueur décrit ainsi la mutation : « Au lieu des beaux-arts que nous connaissions tous par leur nom de famille ou par leur nom de baptême, nous avons *l'Art*, roi nouveau

1. Gustave-Roger SANDOZ, Jean GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif de Copenhague, 1909. Rapport général, précédé d'une étude sur les arts appliqués et industries d'art aux expositions*, Paris, Comité français des expositions à l'étranger, s.d. [1912], p. LXXII.

2. *Dictionnaire de l'Académie française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Smits, an VII, t. I, p. 84-85.

3. *Ibidem*, p. 729.

4. *Dictionnaire de l'Académie française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même*, Paris, P. Dupont, 1835, t. I, p. 30.

5. Paul BÉNICHOU, *Romantismes français. Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, vol. I, 2004, p. 393-396.

que le siècle a porté sur ses pavois, et qui le gouverne en despote ombrageux », s'insurge Charles Deglén<sup>6</sup>. L'usage du singulier et du pluriel pour le même mot induit une nouvelle classification. Comme l'a écrit Paul Bénichou, « les arts ne sont dès lors que des manifestations secondes de l'Art <sup>7</sup> ».

La seconde transformation est liée au développement de l'industrie telle que nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire un système de production de biens de consommation obtenus par la transformation de matières premières, système caractérisé par la fabrication à l'aide de machines, la production en grande série, la concentration des ouvriers producteurs en un même lieu – l'usine – et la division du travail.

#### AVENIR DE L'ART, AVENIR DE L'INDUSTRIE

Deux questions nouvelles apparaissent alors. La première a trait à l'avenir de l'art dans la civilisation industrielle : l'œuvre d'art unique doit-elle laisser la place aux produits industriels fabriqués en série ? Plusieurs auteurs issus du courant libéral s'interrogent sur l'influence de la civilisation sur l'avenir de l'art et voient un recul de la poésie devant le progrès : pour eux, l'industrie accentue le dépérissement initié par l'apparition de la technique, de même que la division du travail stérilise l'imagination <sup>8</sup>. Ils dénoncent souvent l'anonymat des objets produits en série. L'impersonnalité des biens de grande consommation est d'ailleurs pointée par Balzac qui écrit en 1839 : « En travaillant pour les masses, l'industrie moderne va détruisant les créations de l'Art antique dont les travaux étaient tout personnels au consommateur comme à l'artisan. Nous avons des *produits*, nous n'avons plus d'*œuvres* <sup>9</sup> ». Une formule lapidaire de Victor Hugo, écrite en 1825, pourrait résumer à elle seule ce sentiment : « L'industrie a remplacé l'art <sup>10</sup> ».

La seconde question concerne la qualité des produits industriels dans une civilisation où la forme des objets fabriqués par l'homme n'est plus donnée par des artistes : soit les produits sont fabriqués dans des matières manquant de noblesse, soit leur reproduction empêche qu'on y lise l'invention de l'artiste. Le problème du goût apparaît ainsi comme une préoccupation majeure car c'est par là que se trouvent liés l'art et les produits industriels <sup>11</sup>.

Tous ceux qui interviennent dans ces débats utilisent un vocabulaire qui n'est

6. Charles DEGLÉN, « Le langage à la mode », *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Madame Charles-Béchet, t. VI, 1835, p. 308-309.

7. P. BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 395.

8. P. BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 303-304 ; parmi les textes évoqués par P. Bénichou, voir l'article anonyme « Des causes du Romantisme et de l'influence de la civilisation sur la poésie et les arts », *Revue encyclopédique*, t. XLV, janvier 1830, p. 27-33, notamment p. 28.

9. Honoré de BALZAC, *Béatrix*, dans *La comédie humaine*, II. *Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 27), p. 634-641, notamment p. 638 (les italiques sont de Balzac).

10. Victor HUGO, *Guerre aux démolisseurs* (1825-1832), dans *Œuvres Complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 175-189, notamment p. 179.

11. Anonyme, « De l'influence des arts du dessin sur les produits de l'industrie », *Journal des artistes*, 1<sup>re</sup> année, 2<sup>e</sup> série, n° VII, 12 août 1827, p. 501-507, notamment p. 506-507, et Anonyme, « Exposition industrielle de 1834 », *Journal des artistes*, 8<sup>e</sup> année, vol. I, n° 18, 5 mai 1834, p. 313-315 et n° 26, 29 juin 1834, p. 449-456, notamment p. 455-456.

plus celui du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce vocabulaire a souvent fluctué au XIX<sup>e</sup> siècle, et les grands jalons de l'histoire de ces expressions peuvent être observés dans la littérature produite autour des onze expositions nationales des produits de l'industrie organisées à Paris entre 1798 et 1849 et autour des expositions universelles qui leur ont succédé.

### L'EXPRESSION ART(S) INDUSTRIEL(S)

La première en date des expressions concernées est celle d'arts industriels, dont l'occurrence initiale se rencontre dès 1799 dans une ode de Chaussard, *L'industrie ou les arts*<sup>12</sup>. Les « bienfaits des arts industriels » désignent pour l'auteur les produits des manufactures de porcelaine de Sèvres ou de Paris. La seconde mention est due à la plume de Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, dans l'introduction de la deuxième édition de leur *Recueil de décorations intérieures* parue en 1812<sup>13</sup>. Pour ces architectes, l'expression désigne les « ustensiles domestiques, des objets de luxe ou de nécessité », ceux « qui concourent avec l'architecture, à l'embellissement des édifices ». Enfin, la troisième occurrence majeure de la formule est due à Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, qui a créé en 1820 le Service des arts industriels, dont les dessins sont confiés à Jean-Charles Develly<sup>14</sup>. Les nombreuses activités que ce peintre met alors en scène pour ce service montrent que l'expression arts industriels recouvre en grande partie l'ancienne dénomination d'arts mécaniques.

Autour de 1830, l'habitude se prend de ne parler que de l'art, au singulier, pour désigner ce qu'auparavant on appelait les beaux-arts, soit l'architecture, la sculpture et la peinture, réunis depuis Vasari par leur commun usage du dessin. Dans ce contexte, l'expression art industriel au singulier apparaît tout naturellement pour qualifier ce que Félibien appelait autrefois, par opposition aux arts du dessin, les arts qui en dépendent<sup>15</sup>. La formule art industriel a vraisemblablement été utilisée par Claude-Aimé Chenavard, vers 1834, au moment où il échafaudait ses projets « d'un musée historique dans lequel on aurait réuni tous les produits industriels qu'on aurait pu trouver, appartenant à tous les peuples et à tous les âges », un musée de « modèles », devant alimenter des « cours (...) [pour] former le goût des classes industrielles<sup>16</sup> ». D'autres ornemanistes lui emboîteront le pas, reprenant à la fois l'expression et l'idée d'un musée, tels Léon Feuchère ou Charles-Ernest Clerget.

12. Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD, *L'industrie ou les arts. Ode publiée à l'occasion de la fête du 1<sup>er</sup> vendémiaire an VII*, Paris, P. Didot l'aîné, an VII, p. 1 et p. 18-20.

13. « Discours préliminaire », Pierre-François-Léonard FONTAINE, et Charles PERCIER, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépiéds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, &c, &c, &c*, Paris, chez les auteurs, 2<sup>e</sup> éd., 1812, p. 2-4, p. 8-9, p. 12-13 et p. 16-17.

14. Pierre ENNÈS, « Four Plates from the Sèvres *Service des arts industriels* (1820-1835) », *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. II, 1990, p. 89-106, et Tamara PRÉAUD (dir.), *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847* [cat. exp.], New York, BGC, Londres, New Haven, Yale University Press, 1997, n° 67, p. 256-257, n° 148, p. 367-370 et n° 151, p. 373.

15. André FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

16. Louis BATAISSIER, « Nécrologie. Aimé Chenavard », *L'art en province*, 3<sup>e</sup> année, 1837-1838, p. 226-228, notamment p. 227.

L'utilisation de ce singulier révolte le comte Léon de Laborde, qui, respectueux de l'usage établi vers 1830, déclare en 1856 que « l'art n'est ni aristocratique ni populaire, il n'est ni industriel ni d'essence supérieure ; l'art est un<sup>17</sup> ». Il affirme plus loin, s'en prenant aux « artistes industriels » : « L'art industriel, nouvelle religion dont ils auraient voulu être les grands prêtres, n'existe pas<sup>18</sup>. » Quoiqu'il en soit, au pluriel comme au singulier, la formule sera utilisée jusqu'en 1877<sup>19</sup>, avec quelques occurrences tardives, en 1880 au singulier, en 1889 et 1891 au pluriel<sup>20</sup>, et des apparitions sporadiques après 1900<sup>21</sup>.

Finalement, « L'Art industriel » de M. Arnoux, cet « établissement hybride, comprenant un journal de peinture et un magasin de tableaux » décrit par Flaubert en 1864-1869 dans son *Éducation sentimentale*<sup>22</sup>, et dont l'activité se situe entre 1840 et 1845, est une représentation assez plausible de la réalité, dont le titre ne comporte en tout cas aucun anachronisme. La dimension ironique, toujours présente chez Flaubert, s'applique ici soit au « sérieux » des « artistes industriels » promoteurs de l'expression brocardés par Laborde, soit au côté « bric à brac » des objets que cette formule désigne parfois lorsqu'elle est employée au pluriel – on pense au disparate des activités décrites dans le service de Sèvres – encore que ce pluriel ne soit jamais utilisé dans le roman.

#### ART(S) APPLIQUÉ(S) À L'INDUSTRIE, ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIES D'ART

Au milieu du siècle, une nouvelle dénomination apparaît, à la fois au pluriel et au singulier, celle d'art(s) appliqué(s) à l'industrie. Les deux premières occurrences, liées encore au nom de Chenavard, datent de 1838<sup>23</sup>. Cependant, on les rencontre plus fréquemment à partir de 1852, lorsque Charles-Ernest Clerget, Jules Klagmann et Pierre-Adrien Chabal-Dussurgey, remettent trois mémoires sur la question au prince-président lors de l'entrevue de Saint-Cloud<sup>24</sup>. Léon de Laborde emploie l'expression à plus de 104 reprises en 1856, notamment en parlant de Chenavard et

**17.** Léon de LABORDE, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations. Tome VIII. VI<sup>e</sup> groupe. XXX<sup>e</sup> jury, Application des arts à l'industrie*, Paris, Impr. impériale, 1856, p. 408.

**18.** *Ibidem*, p. 409.

**19.** Louis ÉNAULT, *Les arts industriels. Vienne, Londres, Paris*, Hachette, 1877.

**20.** Édouard CHARTON, *Guide pour le choix d'un état, ou dictionnaire des professions*, Paris, Hachette, 3<sup>e</sup> éd., 1880, p. 65-67 ; Roger MARX, *La décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889, conférence faite au congrès de la Société centrale des architectes français le 17 juin 1890*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1890 et Eugène-Oscar LAMI, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Lami, Tharel et Cie, 8 vol., 1881-1891.

**21.** Gaston MIGEON, « L'exposition des arts musulmans », *Les Arts*, mai 1903, p. 1-34, expression « arts industriels » p. 34. On la rencontre aussi parfois dans *Art et décoration* : voir aussi l'article de Fabienne Fravallo, *infra*, p. 71.

**22.** Gustave FLAUBERT, *L'éducation sentimentale* (1869), I, 1.

**23.** BATAISSIER, *op. cit.*, p. 227 et Émile THIBAUD, *Notion historique sur les vitraux anciens et modernes, et sur l'art de la peinture vitrifiée, suivi d'un appendice sur la manufacture de vitraux peints créée par l'auteur à Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, Imprimerie de Thibaud-Landriot, 1838, p. 49-50.

**24.** Comité central des artistes et des artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des beaux-arts appliqués à l'industrie, présentés le 25 novembre 1852 à S. A. I. Monseigneur le prince Louis-Napoléon, président de la République française par les artistes-industriels*, Paris, Mme Vve Mathias, 1852, 43 p.

de ses suiveurs<sup>25</sup>. La Société pour les progrès de l'art industriel publie de 1856 à 1860 *L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle. Revue mensuelle. Beaux-arts appliqués à l'industrie, romans, chroniques, publiée à Paris*. Cette société, qui devient en 1864 l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, organise régulièrement des expositions, en 1863<sup>26</sup> en 1865<sup>27</sup> et en 1869<sup>28</sup>. Édouard Guichard, un de ses fondateurs, rédige des *Considérations sur l'art dans ses applications à l'industrie* en préambule du rapport de la classe 14, meubles de luxe, de l'Exposition universelle de 1867<sup>29</sup>. La *Revue universelle des mines, de la métallurgie, des travaux publics, des sciences et des arts appliqués à l'industrie*, fondée en Belgique en 1857, fait perdurer l'expression jusqu'en 1948<sup>30</sup>. En France, l'expression demeure courante, notamment avec le *Bulletin de l'Union centrale. Revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, publiée de 1874 à 1880<sup>31</sup>. Puis, après une interruption d'une quinzaine d'années (due peut-être à un caprice de la documentation), c'est avec l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* d'Émile Molinier, publié de 1896 à 1911<sup>32</sup>, et les ouvrages d'Eugène Gaillard<sup>33</sup>, qu'elle brille de ses derniers feux.

En 1860, une nouvelle expression fait une timide apparition : les arts décoratifs<sup>34</sup>. Elle reparait en 1862<sup>35</sup>, en 1870<sup>36</sup>, puis en 1872-1873 dans quelques textes de Charles Blanc qui préfigurent sa future *Grammaire des arts décoratifs*<sup>37</sup>, avant de se généraliser

25. Léon de LABORDE, *op. cit.*, 1856, notamment p. 208 et p. 411.

26. *Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, Palais de l'industrie (Champs-Élysées)*, Paris, Seringe frères & Poitevin, 1863, 190 p., et *Rapport du jury de l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, au palais des Champs-Élysées en 1863*, Paris, impr. Morrise, 1865.

27. *Catalogue des œuvres et des produits modernes, Palais de l'Industrie, Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1865*, Paris, impr. Walder, Librairie centrale, 1865, 270 p. ; *Catalogue des écoles de dessin et Supplément au catalogue des œuvres et des produits modernes, Palais de l'Industrie, Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1865*, Paris, impr. Walder, Librairie centrale, 1865, 270 p. ; *Le Beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'Exposition de 1865*, Paris, Union centrale, 1866, 507 p.

28. *Catalogue des œuvres et des produits modernes, Palais de l'Industrie, Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie, exposition de 1869, précédé des Statuts de l'Union centrale, de la liste de ses membres et de ses donateurs et du Compte rendu de la distribution des récompenses de l'exposition de 1865*, Paris, typ. Pougin, l'Union centrale, 1869, 255 p.

29. Édouard GUICHARD, « Considérations sur l'art dans ses applications à l'industrie », *Exposition universelle. Paris. 1867. Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie administrative de Paul Dupont, t. III, 1868, p. 3-17.

30. *Revue universelle des mines, de la métallurgie, des travaux publics, des sciences et des arts appliqués à l'industrie*, publiée à Liège, de 1857 à 1948.

31. *Bulletin de l'Union centrale. Revue mensuelle des beaux-arts appliqués à l'industrie*, août 1874-mars 1880.

32. Émile MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. Lévy, 5 vol., 1896-1911.

33. Eugène GAILLARD, *Appel aux artistes-décorateurs, aux créateurs de modèles et artisans des Arts-appliqués*, Paris, impr. de P. Collemant, 1905, 4 p. ; *Nos arts appliqués modernes. À propos du mobilier, opinions d'avant-garde, technique fondamentale, l'évolution*, Paris, E. Floury, 1906, 71 p. ; *Décorateurs et artisans, union pour le relèvement de nos arts appliqués*, Paris, impr. de P. Collemant, 1907, 14 p.

34. Anonyme, « De l'art décoratif », *L'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, 5<sup>e</sup> vol., 1860, p. 209-210.

35. A.C., « Nécrologie », *Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel*, n° 1, 1862, p. 32 : « Les beaux-arts et l'art décoratif viennent de faire une grande perte... ».

36. Édouard LIÈVRE, *Les arts décoratifs à toutes les époques*, Paris, Vve A. Morel, 2 vol., 1870.

en 1877 avec la fondation de la Société du musée des arts décoratifs<sup>38</sup> et du nouveau nom donné à l'École nationale des arts décoratifs. En 1882, les deux sociétés concurrentes, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie et la Société du musée des arts décoratifs, fusionnent sous le nom d'Union centrale des arts décoratifs. La période de gestation du musée jusqu'à son ouverture en 1905 est marquée par de nombreuses publications : projets de classement et de présentation des collections<sup>39</sup>, catalogues des collections ou des expositions temporaires. Tous ces ouvrages se réfèrent au nom du musée et mentionnent les arts décoratifs, à commencer par la « voix non officielle » de l'Union centrale, la *Revue des arts décoratifs*<sup>40</sup>, publiée de 1882 à 1902. Dans les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expression art décoratif, au singulier comme au pluriel, se rencontre dans un grand nombre de titres de revues<sup>41</sup>. On sait que le XX<sup>e</sup> siècle héritera de cette formule dont il baptisera l'Exposition internationale de 1925.

C'est également en 1862<sup>42</sup> qu'apparaît l'expression industries d'art, dont l'usage ne devient courant qu'à partir de 1877, dans des titres de périodiques<sup>43</sup> ou de comptes-rendus d'expositions<sup>44</sup>. Cependant, les deux auteurs qui l'utilisent le plus dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle sont Marius Vachon<sup>45</sup> et Antonin Proust. Le premier, historien de l'art, est chargé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'« étudier dans toute l'Europe l'organisation des institutions publiques – écoles, musées, associations, etc. – créées en vue du développement des industries d'art<sup>46</sup> ». Entre 1881 et 1889, il parcourt l'Europe et publie cinq rapports

**37.** Charles BLANC, *Considérations sur le vêtement des femmes. Fragments d'un ouvrage sur les arts décoratifs publié dans la Gazette des Beaux-Arts, lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le vendredi 25 octobre 1872*, Paris, Didot, s. d., 1872, et Charles BLANC, *Du décor des vases. Fragments d'un ouvrage sur les arts décoratifs, lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 25 octobre 1873*, Paris, impr. de F. Didot frères, 1873.

**38.** *Musée des Arts décoratifs-Statuts*, Paris, imp. de A. Chaix, 1877.

**39.** Ces projets sont étudiés par Rossella FROISSART-PEZONE, « Controverses sur l'aménagement d'un Musée des arts décoratifs à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, 1991, p. 55-65.

**40.** *Revue des arts décoratifs*, Paris, s.n., 1880-1902. L'expression « voix non officielle » est de Rossella FROISSART, « La ligne "juste milieu" de la revue *Art et décoration* », in Catherine MÉNEUX (dir.) *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, PUR, Paris, INHA, 2008, p. 155-166, notamment p. 156.

**41.** *L'Art contemporain. Revue des beaux-arts et des arts décoratifs*, 1885, n° 1-6, *L'Art décoratif moderne*, Paris, s. n., 1894-1898, ; *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et de décoration*, Paris, s. n., 1898-1914.

**42.** Pierre-Paul DEHÉRAIN, « Exposition universelle de Londres en 1862. Classes 31, 32, 33. Les industries d'art », *Annales du Conservatoire impérial des arts et métiers*, 1<sup>re</sup> série, t. III, 1862, p. 839-904. L'expression se trouve p. 840.

**43.** *Revue illustrée des industries d'art contemporaines*, 1<sup>re</sup> année, Paris, 1877.

**44.** A.-R. de LIESVILLE, *Exposition universelle de 1878. Les Industries d'art. La céramique et la verrerie au Champ-de-Mars*, Paris, H. Champion, 1879, et Victor CHAMPIER, *Les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1889-1891.

**45.** Nadine BESSE, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », in Stéphane MICHAUD (dir.), *L'édification. Morales et cultures au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 1993, p. 51-58, et Rossella FROISSART-PEZONE, « Les arts décoratifs au service de la nation, 1880-1918 », *Centre d'Histoire de Sciences Po. Arts & Sociétés. Lettres du séminaire*, n° 5, juin 2005 (<http://www.artsetsocietes.org/f/f-index5.html>).

**46.** Marius VACHON, *Les industries d'art : les écoles et les musées d'art industriel en France*, Paris, Berger-Levrault & cie, 1897, préface (non paginée).

successifs<sup>47</sup>. En 1896, il effectue la même enquête au niveau national<sup>48</sup>. Le second, député, secrétaire de Gambetta pendant de longues années et éphémère ministre des Arts en 1881, dirige en 1882 et 1883 une commission d'enquête parlementaire « sur la situation des ouvriers des industries d'art » en France<sup>49</sup>. La fortune de la formule industries d'art semble cependant moins longue que la précédente, puisqu'elle ne paraît plus être utilisée au-delà de 1912, date de parution du livre de Guiffrey et Sandoz évoqué précédemment<sup>50</sup>.

Le dépouillement d'une importante bibliographie permettrait sans doute de situer plus clairement les utilisateurs de ces deux dernières expressions et de mettre en relation leur position et leur discours. Il est cependant possible de risquer une hypothèse et de mettre en rapport ces deux désignations opposées et les prises de position divergentes des membres de l'Union centrale des arts décoratifs dans le débat sur la muséographie à adopter pour le futur musée : les uns, collectionneurs sectateurs des arts décoratifs, préférant une présentation basée sur l'intérêt esthétique des œuvres, les autres, dessinateurs, partisans des industries d'art, plus favorables à une muséographie didactique axée sur les matériaux<sup>51</sup>.

## LES ARTS UTILES ET LES ARTS MINEURS

Deux autres expressions, que les auteurs d'aujourd'hui emploient parfois pour désigner les arts décoratifs du XIX<sup>e</sup> siècle, méritent d'être mentionnées.

La première, arts utiles, nous semble être un abus de langage : cette expression qualifie, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la science appliquée. À deux reprises seulement l'expression arts utiles est utilisée comme synonyme d'arts industriels, deux occurrences qui ne sont pas assez nombreuses pour être significatives<sup>52</sup>. Lorsque les termes beau et utile sont rapprochés, à partir de 1864, l'expression n'est toujours pas employée. La confusion revient sans doute à Roger Marx, qui, dans son ouvrage de 1913, cite le rapport Laborde en concluant que ce dernier « a envisagé l'alternative de souveraineté ou de servitude proposée par la suprématie ou l'abaissement de ce que l'on nommait l'art utile, de ce que nous appelons l'art social aujourd'hui »<sup>53</sup>.

**47.** Marius VACHON, *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie*, Paris, impr. de A. Quantin, 1885 ; *Rapports à M. Edmond Turquet... en Suisse et Prusse rhénane. Missions de 1886, février-mars*, Paris, Quantin, 1886 ; *Rapports à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques en Belgique et Hollande. Missions de 1888, février-mars*, Paris, Quantin, 1888 ; *Rapport à M. le Ministre... en Danemark, Suède et Norvège. Mission de juin-juillet 1888*, Paris, Quantin, 1888 ; *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre. Mission de 1889, juin-juillet*, Paris, Impr. nationale, 1890.

**48.** M. VACHON, *op. cit.*, 1897.

**49.** Antonin PROUST, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, Paris, impr. de A. Quantin, 1884.

**50.** SANDOZ, Jean GUIFFREY, *op. cit.* ; l'expression industries d'art se rencontre surtout dans les chapitres traitant de la période 1870-1900.

**51.** Rossella FROISSART-PEZONE, *op. cit.*, 1991.

**52.** « Revue des arts industriels », *L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> série, t. II, 1839, p. 83, et Théodore LABOURIEU, « Projet d'un musée industriel, lu en séance publique aux membres de l'union des artistes de l'industrie », *L'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>er</sup> mars 1856, p. 2-11, citations p. 3.

**53.** Roger MARX, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », *Les Idées modernes*, janvier 1909, repris dans *L'art social*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, 1913, p. 52-53.

La seconde formule, arts mineurs, se construit en opposition à l'expression d'arts majeurs. Elle apparaît pour la première fois en Angleterre, dans une conférence de William Morris sur les arts décoratifs prononcée en 1877<sup>54</sup>, et reprise en recueil sous le titre *Les arts mineurs* en 1882<sup>55</sup>. En France, elle est utilisée vers 1911-1912, puis en 1928 dans des ouvrages d'archéologie ou d'histoire de l'art<sup>56</sup>, avant de se généraliser dans les années 1930<sup>57</sup>. C'est en tout cas une appellation trop tardive pour le XIX<sup>e</sup> siècle.

#### UNE INSTITUTION-BAROMÈTRE : L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

Au terme de ce rapide parcours, l'observation des mutations d'une institution permet de résumer toute l'évolution sémantique du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'*École gratuite de dessin*, fondée à Paris par Jean-Jacques Bachelier en 1765, survit à la Révolution et poursuit son œuvre au siècle suivant<sup>58</sup>.

– Elle prend en 1823 le nom d'*École royale gratuite de dessin et de mathématiques en faveur des arts mécaniques*.

– Elle devient en 1844 l'*École royale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels*, puis en 1848, l'*École nationale et spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels*.

– Son nom est modifié en 1854 en celui d'*École Impériale et spéciale de dessin, de mathématique, d'architecture et de sculpture d'ornement pour l'application des beaux-arts à l'industrie*, nom qui devient en 1870, après la chute de l'Empire, *École nationale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'industrie*.

– Enfin, au mois d'octobre 1877, le nouveau directeur, Auguste Louvrier de Lajolais, obtient le changement de son nom ; elle devient alors l'*École nationale des arts décoratifs*.

S'interroger sur les appellations soulève aussi la question du statut des activités qu'elles désignent dans le champ social et intellectuel : la plupart du temps, ces activités sont qualifiées de dérivées, d'auxiliaires, de dépendantes, en tout cas placées dans une position subalterne par rapport aux beaux-arts, comme aux meilleurs temps de la dichotomie arts libéraux/arts mécaniques.

54. William MORRIS, *The decorative arts : their relation to modern life and progress ; an address delivered before the Trades' Guild of Learning*, London, Ellis and White, s.d. [1878].

55. William MORRIS, « The lesser arts », *Hopes and fears for art : five lectures delivered in Birmingham, London, and Nottingham, 1878-1881*, London, Ellis & White, 1882, traduction française par Jean-Pierre Richard, « Les arts mineurs », William MORRIS, *Contre l'art d'élite*, Paris, Hermann, 1985, p. 7-33.

56. Georges RADET, « Les arts mineurs dans la Grèce archaïque », *Journal des savants*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, 1912, p. 62-78 et p. 112-128 (compte rendu de Georges PERROT, *Histoire de l'art dans l'Antiquité. Tome IX, Grèce archaïque : la glyptique, la numismatique, la peinture, la céramique*, Paris, Hachette et Cie, 1911), Pierre BIENKOWSKI, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains, avec des recherches iconographiques sur quelques autres peuples barbares*, Cracovie, imp. de l'université des Jagellons, 1928.

57. Nicolae IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie. I. Icônes. II. Argenterie. III. Miniatures*, Bucarest, Édition de l'imprimerie de l'État, 1934, F. MARION, *Les arts mineurs au Musée de Dijon : ivoires, émaux, objets religieux, objets d'art et coffrets, meubles, céramiques*, Dijon, Bernigard et Privat, 1934.

58. Renaud D'ENFERT, Rossella FROISSART-PEZONE, Ulrich LEBEN et Sylvie MARTIN, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, ENSAD, 2004.



## DU BEAU ET DE L'UTILE. LES QUALITÉS DES FABRICATIONS INDUSTRIELLES (1840-1870)

NADÈGE SOUGY

« Le beau et l'utile ! Voilà le fond inépuisable sur lequel doit s'exercer l'activité moderne. Une fusion de ces deux aspects de la forme, leur amalgame au profit du bien-être social, telle est l'œuvre qui incombe à notre époque de conciliation et de solidarité. Faire sortir le beau de l'utile, exprimer du beau, l'utile tel est plus particulièrement le rôle qui échoit à l'industrie s'appliquant aux arts<sup>1</sup> ». C'est en ces termes qu'Albert François directeur de *L'Art industriel. Organe général des sciences des arts et métiers appliqués à l'industrie*, précise les liens qui unissent le beau et l'utile, l'art et l'industrie.

Ce rapprochement est engagé depuis longtemps. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, les changements techniques et la division du travail transforment la diffusion sociale des objets en les rendant reproductibles et en abaissant leur coût de fabrication<sup>2</sup>. Mais c'est sous le Second Empire que la volonté de promouvoir l'« art appliqué à l'industrie<sup>3</sup> » s'affirme plus complètement. La politique impériale par ses commandes régulières<sup>4</sup>, les industriels eux-mêmes portent une attention particulière aux industries d'art. L'étude des comptes rendus des expositions qu'elles soient nationales ou universelles, orchestrées par l'État ou par des organisations privées comme celle de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en France renseignent sur cette évolution. De Londres à Vienne en passant par Paris, les stands mêlant arts et industries témoignent de l'importance des arts industriels. Meubles, bronzes, céramiques, bijoux, textiles, éventails, papiers peints font partie des fabrications industrielles qui touchent aux beaux-arts. Les dynamiques créatives à l'œuvre sont nombreuses. D'une

1. *L'Art industriel, organe général des sciences, des arts et métiers appliqués à l'industrie*, n° 1, 1863, p. 1.

2. Cissie FAIRCHILD, « The production and marketing of populuxe goods in eighteenth-century Paris », in John BREWER, Roy PORTER, *Consumption and the World of goods*, Londres, 1993, p. 228-249.

3. Cette expression semble avoir remplacé celle initialement en usage « beaux-arts appliqués à l'industrie ». « Elle a été trouvée et adoptée par un groupe d'industriels, d'artistes de critiques qui comprenaient que les termes "union des arts industriels" étaient insuffisants ou impropres, qu'il fallait désigner plus nettement le terrain infiniment vaste et cependant circonscrit sur lequel allait se traiter une question vitale pour notre fortune nationale, pour notre suprématie traditionnelle. C'en était assez pour accepter hardiment sur le drapeau deux ordres de faits supérieurs-les beaux arts, l'Industrie que les nouveaux engins de production, que la division du travail, que les lois de la commande moderne, que la séparation officiellement constatée entre les expositions d'œuvres d'art et les expositions de produits industriels, enfin que les sophismes d'une esthétique nuageuse avaient habitué le public à dissocier, à regarder même comme des faits antagonistes. » in, E.-O. LAMI, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, 1881, p. 313.

4. Patricia MAINARDI, *Arts and Politics of the Second Empire, the universal expositions of 1855 and 1867*, New Haven, London, Yale University press, 1987, 1990, 248 p.

part, l'apparition de nouveaux procédés de fabrication ouvre des modes d'expression nouveaux pour les arts. D'autre part, ces derniers fournissent le référentiel nécessaire pour former le goût des classes montantes engagées dans l'imitation des consommations des classes plus aisées. Ce double mouvement ne se fait pas sans tension. Il nous semble que la question des matières utilisées et de leur dégradation apparaît ainsi cruciale. Théodore Labourieu déclarait lors de l'Exposition universelle de 1855 que « non, l'art ne déroge pas, en entrant dans l'industrie, il s'ennoblit au contraire en trouvant dans des matériaux nouveaux, des manifestations nouvelles qu'il ne soupçonnait pas sur le terrain stérile de la tradition<sup>5</sup> ». L'éclatement des gammes de qualités visible dans l'extension de l'offre fait de la référence constante au goût et à l'art un argument privilégié du discours sur les produits au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

De quelle façon fut mobilisé ce lien à l'art pour justifier la création de produits industriels accessibles au plus grand nombre, du fait du faible coût de leur fabrication et de leur matière, mais porteur d'une valeur artistique suffisante pour s'imposer face à la concurrence internationale et en assurer la promotion ? Pour le saisir, il importe de suivre les transformations des capacités de production qui déterminent de nouveaux moyens d'expressions artistiques et de comprendre l'impact de ces changements dans le rapport des contemporains aux objets dans la société industrielle française. Il s'agit d'ouvrir une réflexion sur la construction du discours sur la qualité des produits français et sur la référence de bon goût incarné par cette fusion de l'art et de l'industrie.

## I. LES TRANSFORMATIONS DE L'OFFRE : L'INDUSTRIE AU SERVICE DE L'ART ?

Période de forte croissance économique, les décennies 1840 et 1850 enregistrent un taux moyen de croissance industrielle de 2,2 %. Ce chiffre, somme toute assez faible recouvre des rythmes de croissance différents<sup>6</sup>. La prospérité forte en ses débuts, connaît dès la décennie 1860 une décélération. Rapportées au poids respectif des diverses branches de l'ensemble industriel, les industries de biens de consommation (textile, alimentation, arts industriels, bâtiments) l'emportent largement sur celles qui fabriquent des biens de production, qu'il s'agisse de la main-d'œuvre employée, plus importante dans chacune d'elles ou encore de la valeur ajoutée que représente l'apport spécifique imputable à cette industrie<sup>7</sup> : les industries de biens de consom-

5. *L'Illustrateur de l'Exposition universelle*, 1<sup>er</sup> avril 1867, p. 2.

6. Taux de croissance industrielle annuel moyen : décennie 1830 : + 1,5 %, décennie 1840 : + 2,2 %, décennie 1850 : + 2,2 %, décennie 1860 : + 1,6 %, décennie 1870 : + 0,6 %. Calcul élaboré par Patrick VERLEY, *Nouvelle histoire économique de la France contemporaine*, 2, *L'industrialisation 1830-1914*, Paris, 1989, p. 14, d'après Maurice LEVY-LEBOYER et François BOURGUIGNON, *L'économie française au XIX<sup>e</sup> siècle, Analyse macro-économique*, Economica, Paris, 1985, p. 224.

7. L'enquête industrielle de 1861-1865 montre que la production française était plus centrée sur les biens de consommation que sur ceux de production. Répartition de la consommation finale de produits industriels en France au début de la décennie 1860 (en pourcentage excluant les produits alimentaires) : habillement et autres produits textiles : 67,5 % ; papier, imprimés, horlogerie : 4,8 % ; coutellerie, quincaillerie, divers objets métal : 4,2 % ; papiers peints, ameublement : 3,8 % ; objets en cuir : 3,2 % ; bijouterie, orfèvrerie, tabletterie, bimbeloterie : 2,9 % ; reste (éclairage, savons, poterie) : 13,6 %, cf. Patrick VERLEY, « Exportations et croissance économique dans la France des années 1860 », *Annales ESC*, janvier-février 1988, n° 1, p. 73-110 et Patrick VERLEY, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997, p. 125.

mation contribuent pour une part essentielle à cette croissance stimulée largement par la plus grande intégration du marché français avec la demande de la province et les exportations internationales.

### 1. De l'innovation technique...

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, se font jour des inventions qui en trouvant une application industrielle, deviennent des innovations particulièrement importantes pour l'essor des industries d'art.

Une analyse des comptes rendus des expositions universelles et nationales, le confirme aisément. À Vienne, à Londres et à Paris, les observateurs signalent dans un concert de louanges, l'avancée des connaissances scientifiques appliquées à l'industrie. Les découvertes de la science trouvent une application industrielle directe, tandis que le développement de certains procédés facilite et intensifie la fabrication. Il en est ainsi de la galvanoplastie qui simplifie l'argenture ou la dorure des métaux communs<sup>8</sup>. Déposé en 1840 simultanément par Elkington et par Ruolz, le brevet, dont les débouchés apparaissent prometteurs, fait l'objet d'un procès retentissant entre Christofle et les inventeurs. C'est que le nouveau système de dorure ou l'argenture par électrolyse comparativement à la production traditionnellement faite par l'application de mercure offre des perspectives de production très lucratives. Vers 1850, Philippe Mourey, un industriel et un savant<sup>9</sup>, élabore une technique qui lui permet de cuivrer, de dorer, d'argenter le zinc. Au même moment une véritable révolution est accomplie par l'application des procédés galvanoplastiques au moulage du zinc, opération qui devait permettre l'essor de l'industrie du zinc d'art.

L'ensemble de ces traitements des métaux joue un rôle majeur dans l'émergence des consommations bourgeoises en France. En misant sur la fourniture de produits en matière composite, la galvanoplastie alimente une consommation axée sur l'art de paraître imitant, à moindre coût, la culture matérielle de l'élite. Elle s'accompagne également de changements dans la mise en forme des matières. Qu'il s'agisse du découpage mécanique des métaux avec des scies mécaniques puissantes, selon le procédé utilisé par Madame Delong, ou des moyens d'estampage mobilisés dans la bijouterie ou l'orfèvrerie<sup>10</sup>, l'ensemble des secteurs bénéficie des apports de la mécanique qui tout à la fois, simplifient la production et accroissent son rythme. De nouvelles techniques permettent la reproduction aisée des modèles. Ainsi le perfectionnement du moulage, la machine à réduire d'Achille Collas<sup>11</sup>, le tour à portrait de Hulot pour fabriquer des camées avantageux, sont autant de moyens qui permettent d'intensifier la fabrication.

Une partie du discours des contemporains, présente dans les comptes rendus des expositions, associe l'essor des arts industriels aux progrès des sciences. Cependant,

8. Marc de FERRIERE LE VAYER, *Christofle, Deux siècles d'aventure industrielle, 1793-1993*, Paris, Le Monde Éditions, 1995, 456 p.

9. Philippe Mourey est le créateur de la dorure mat sur zinc « C'est à lui seul que l'industrie doit son immense succès au bronze d'imitation », précise *Le Moniteur de l'horlogerie*, avril 1868, p. 2.

10. Jacqueline VIRUEGA, *La bijouterie parisienne 1860-1914 : du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 34-38 et Francesca CARNEVALI, « Luxury for the masses, Jewellery and Jewellers in London and Birmingham in the 19th century », *Entreprise et histoire*, 2007, n° 4, p. 56-70.

11. Louis ÉNAULT, *op. cit.*, p. 77.

la science appliquée à l'industrie participe à la transformation de l'organisation du travail et soulève des tensions entre art et industrie. En simplifiant la fabrication, les procédés et les machines nouvelles contribuent à diluer le savoir-faire traditionnel de l'artisan dans une décomposition de tâches successives maîtrisées par divers intervenants. La division, qui caractérise l'organisation du travail dans les fabriques et les manufactures, est jugée par certains contemporains comme le « principe mortel à l'art<sup>12</sup> ». En supprimant l'inspiration et l'initiative personnelles, cette organisation s'inscrirait en faux contre le génie de l'artiste et entamerait sa capacité de création. De sorte que ce mouvement contribuerait moins au dynamisme du secteur qu'il ne dénaturerait les matières des produits et pervertirait les formes par de grossières copies. Le jugement est sévère. Il s'inscrit dans la volonté d'opposer l'artiste, auteur de son chef-d'œuvre grâce à une maîtrise complète de son art, à l'industriel fabricant d'un produit reposant sur l'articulation de nombreux intervenants spécialisés. Or la division du travail dans certains secteurs comme l'ameublement<sup>13</sup>, la porcelainerie, la bijouterie, ou les articles de Paris est la règle. Cette décomposition en étapes successives induit l'élaboration d'éléments composites interchangeable ou ajustables qui simplifie la fabrication sans nécessairement uniformiser le produit final. Ce discours sur les pratiques productives ne doit pas masquer l'influence respective que les modes de fabrication ont les uns sur les autres. « L'industrie de Paris » repose sur les compétences et l'habileté d'ouvriers disposant d'outillage simple mais qui n'hésitent pas à s'approprier les améliorations techniques validées par les grandes manufactures<sup>14</sup>. Les innovations techniques, la juxtaposition de savoir-faire différents tout autant que la division du travail conformeront l'offre des produits mis sur le marché en de nombreuses qualités.

## 2. ... à l'innovation de produits

Les changements techniques et l'application de procédés scientifiques ouvrent un espace de création allant de la reproduction en grande série à une véritable innovation de produits.

À défaut de renouveler complètement l'offre, les moyens de production assurent l'essor de la série sans pour autant faire naître des expressions artistiques véritablement nouvelles. Le registre esthétique retenu par les bronziers, les porcelainiers ou les céramistes, les bijoutiers emprunte à l'histoire et à la géographie : l'inspiration est antique, médiévale, Renaissance, étrusque, indienne ou perse. Faire du vieux à la façon des faïenciers Deck, Parvillée ou de Barthe revient à proposer au marché de parfaites imitations de buires, de coupes ou d'amphores<sup>15</sup>. La technique est ainsi mise au service de la reproduction fidèle, une création d'authentique. Mais la

12. *Ibid.*, p. 77.

13. Selon la Chambre de commerce de Paris, l'ameublement comprend 26 industries. Cf. *Statistiques de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour l'année 1860*, Paris, 1864, p. 23.

14. « Dans plusieurs industries, on a adopté, en les modifiant, des procédés mécaniques qui rendent le travail plus facile, plus prompt et plus correct ; ces circonstances particulières font mieux juger de l'aptitude de l'ouvrier de Paris à tirer le parti le plus utile dans sa petite fabrication d'inventions appliquées dans la grande manufacture, et même de procédés qui sont du domaine scientifique. » in Natalis RONDOT, « Objets de parure, de fantaisie », in *Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, tome VII, Exposition universelle de 1851, Paris, 1854-1867, p. 146.

15. Louis ÉNAULT, *op. cit.*, p. 40.

démarche est plus complexe. La copie se fait inspiration en entraînant des phénomènes de réappropriation qui participent de la promotion des articles. Ainsi, en 1867, un magasin de meubles se targue d'être une « fabrique de meubles anciens dans le goût le plus moderne <sup>16</sup> ». Ce lien entre imitation et création joue comme une promotion efficace pour séduire la clientèle désireuse de tradition mise au goût du jour.

La reproduction proposée en d'autres formats est en vogue pour convenir aux superficies des logements de la bourgeoisie. Les bronziers Barbedienne et Detouche misent sur cette stratégie et en développent d'autres : produire des copies de belles factures, des modèles réduits mais aussi sélectionner parmi les artistes contemporains des œuvres originales à reproduire <sup>17</sup>. Les artistes contemporains, tels que Barye ou Lenordez, assurent un faire-valoir aux fabrications tandis que l'industriel se fait éditeur des artistes. Dans ce cadre l'innovation de produits ne réside pas dans la création de modèles nouveaux mais bien dans la capacité à fournir des copies déclinées en série plus ou moins grande, dans des factures plus ou moins fines.

La nouveauté se loge dans ces jeux de reproduction mais également dans l'usage des matériaux différents. La créativité des fabricants s'exprime moins par l'audace des formes que par l'extension des gammes de qualités élaborées. Le changement de la matière est une astuce qui accompagne régulièrement cet élargissement des fabrications industrielles. Si au XVIII<sup>e</sup> siècle l'industrie papetière offrait des décors en trompe-l'œil, au XIX<sup>e</sup> siècle elle propose des substituts aux textiles ou à la pierre en investissant des textures nouvelles <sup>18</sup>. À l'Exposition universelle de Vienne en 1873, la maison Balin crée l'événement en proposant des papiers peints imitant des étoffes en trompe-l'œil : le réalisme est poussé à l'extrême. Un rapporteur l'explique en ces termes : « Imitation qui n'est plus seulement un trompe-l'œil mais encore si j'ose dire un trompe-la-main car le toucher est victime de la même illusion que le regard et l'on peut imaginer véritablement que c'est une épaisse et soyeuse étoffe que l'on a sous les doigts <sup>19</sup> ».

À Paris, lors de la cinquième l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Kaltenhauser se fait remarquer pour ses imitations de pierre en carton-pierre et en bois qui « pour le grain, la résistance, le ton général, tromperaient l'œil et la main de l'architecte le plus habile <sup>20</sup> ». Ce produit ouvre dès lors un registre décoratif nouveau et accessible. Il en est de même de l'introduction du « gutta-perka » ou « gutta-nia » une gomme végétale très malléable et facile à teinter utilisée en substitution du bois, du bronze ou des dorures dans les cadres <sup>21</sup>.

Ce travail sur la matière touche également la bijouterie et l'orfèvrerie. Fausses pierres, matières d'or ou d'argent à bas titre <sup>22</sup> élargissent les gammes proposées tandis que les textiles sont déclinés dans des variétés de mélanges de laine, de cachemire,

16. M. WOŁOWSKI, *op. cit.*, p. 25.

17. Louis ÉNAULT, *op. cit.*, p. 8.

18. Bernard JACQUÉ, Georgette PASTIAUX-THIRIAT, *Joseph Dufour, Manufacturier de papier peint*, Rennes, PUR, 2011, 293 p.

19. Louis ÉNAULT, *op. cit.*, p. 77.

20. *Ibid.*, p. 188.

21. Natalis RONDOT, *op. cit.*, p. 12.

22. Nadège SOUGY, « Les produits d'or et d'argent à Genève au XIX<sup>e</sup> siècle », *Entreprises et Histoire*, avril 2007, p. 71-85.

de soie, de coton ou de lin. L'éclatement des qualités jouant sur l'emploi de matières différentes devient progressivement une politique de fabrication indispensable pour élargir le placement de produits superflus auprès de consommateurs disposant de niveaux de vie variés.

La logique vaut moins pour les meubles où la qualité réside plus dans leur facture que dans les bois. Au faubourg Saint-Antoine<sup>23</sup>, les ébénistes proposent à côté de copies de style bon marché de qualité médiocre produite en série, des factures luxueuses faites selon les règles anciennes à la main. Parallèlement, le rapport à la qualité des matières employées se modifie au gré de l'essor des techniques de transformation. Tout se passe comme si la modification des protocoles de fabrication remettait en cause la valeur intrinsèque du matériau utilisé. Rare et précieux, l'acajou devient d'un emploi plus commun par la maîtrise du placage tandis que les meubles marquetés mécaniquement se déclassent et gagnent les intérieurs des classes moyennes<sup>24</sup>. Dans la bijouterie, l'innovation vient de la chimie qui permet de produire des matériaux originaux prisés par la clientèle aisée du seul fait de leur caractère de nouveauté et de rareté. La production d'aluminium, complexe et onéreuse en ses débuts<sup>25</sup>, est largement réservée à la fabrication de bijoux jusqu'au début des années 1860. D'abord mis en œuvre par les bijoutiers en or et en argent dans leurs fabrications, l'aluminium perd de son prestige pour entrer dans des fabrications de fantaisie proposées par la bijouterie en doré, ou argenté et d'acier vers 1862, avant de devenir d'usage commun pour les ustensiles domestiques à partir de 1880<sup>26</sup>.

Les changements techniques et scientifiques influencent la valeur des matières et modifient la hiérarchie des objets sur le marché en changeant leur distribution sociale. L'utilisation de matières moins chères explique cette tendance. Parallèlement, la dégradation de la qualité, compensée par la subtilité de mises en œuvre nouvelles, fait l'ingéniosité du produit d'art industriel. Cette évolution traduit autant qu'elle reconconditionne le rapport des contemporains aux produits ainsi fabriqués et est indicateur précieux du comportement des consommateurs au XIX<sup>e</sup> siècle.

## II. VERS UNE TRANSFORMATION DU RAPPORT AUX OBJETS

La croissance des revenus définit le nouveau schéma de consommation de la société du XIX<sup>e</sup> siècle. L'apparition de magasins de nouveautés, puis de grands magasins, élargit la distribution commerciale. Visibles dans les grandes villes, ces derniers sont souvent complétés par des services de ventes par correspondance. La publicité par annonces, les agendas commerciaux participent à cette révolution des consom-

**23.** Stéphane LAURENT, « Les industries du meuble 1830-1950 », in *Faubourg Saint-Antoine*, Paris, DAVP, 1998, p. 118-124.

**24.** Nombreux sont les procédés de marqueterie inventés dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Henri Pape, dépose un brevet de machine à scier toutes sortes de bois ainsi que l'ivoire en placage, en 1827 tandis que Alexandre Dubois dépose un brevet pour la fabrication de la marqueterie par de nouveaux procédés cf. archives de l'INPI, cote lbaa148 et lBA6269. Cf. : <http://bases-brevets19e.inpi.fr/>

**25.** En 1867 le prix de l'or est de 2 600 francs par kg, l'argent 200 francs par kg (Jules MENARD, *Les merveilles de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, p. 181) contre 1 200 francs par kg pour l'aluminium (Jean PLATEAU, « Bijoux en aluminium par le procédé Sainte-Claire Deville », *La Revue du Musée des arts et métiers*, n° 33, septembre 2001, p. 36-41).

**26.** Jean PLATEAU, *op. cit.*, p. 36-41.