“ L’Ecole à la recherche d’une identité entre art et industrie (1877-1914) ”

Rossella Froissart

▶ **To cite this version:**

Rossella Froissart. “ L’Ecole à la recherche d’une identité entre art et industrie (1877-1914) ”. Histoire de l’École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941, sous la direction de Rossella Froissart, Renaud d’Enfert, Ulrich Loeben, Sylvie Martin, Editions de l’Ecole nationale des arts décoratifs, pp.108-147, 2005. hal-02337976

HAL Id: hal-02337976
https://amu.hal.science/hal-02337976

Submitted on 5 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart

L'École à la recherche d'une identité entre art et industrie (1877-1914)

Entre 1877 et la Grande Guerre les bouleversements du paysage artistique français furent profonds. Dans quelle mesure L'École prit part au mouvement général de renouveau? Deux au moins des mutations survenues dans les dernières décennies du XIXe siècle eurent un impact décisif sur l'École, qui les conditionna à son tour. La première, à caractère institutionnel, marqua son organisation même: en 1880, après des décennies ponctuées de congrès, débats et expositions, l'enseignement du dessin fut réformé, faisant ainsi évoluer l'élève-type auquel s'adressait l'École. La deuxième toucha la conception même d'artiste décorateur et d'art décoratif. Dès l'exposition universelle de 1878 s'amorça en effet le mouvement qui devait éclore pleinement pendant les années 1890 et qui fut baptisé, non sans ironie, *Art nouveau.* Les arts «utiles» occupèrent alors soudainement le devant de la scène. L'École des Arts décoratifs fut au centre du débat artistique, et elle réforma les contenus de ses enseignements en favorisant la formation d'une génération d'artistes tenants de l'*Art nouveau*.

Cette période extrêmement féconde coïncide avec la direction de Gaston Louvrier de Lajolais qui, en 1877, prit la tête de celle qui s'appelait encore l'École gratuite de dessin et de mathématiques et y resta jusqu'à sa mort, survenue en 1908[1]. Nommé par le Ministre, le premier changement que Louvrier de Lajolais exigea dans un *Rapport* remis à l'administration des Beaux-arts fut celui de l'appellation de l'École[2]. Le nouveau directeur en profitait pour critiquer l'orientation prise par l'École au cours du XIXe siècle: elle avait cessé d'être le «*séminarium* des artisans» voulu par son créateur et était devenue «la petite porte de l'école des beaux-arts». Mais cette dernière n'était pas la seule concurrente, car les écoles professionnelles et de dessin ouvertes progressivement par la Ville de Paris qui dispensaient un enseignement gratuit attiraient de plus en plus d'élèves. Louvrier de Lajolais fut écouté et l'arrêté ministériel du 9 octobre renomma l'institution fondée par Bachelier «École nationale des arts décoratifs». Le qualificatif «nationale» sur lequel Louvrier de Lajolais mettait l'accent visait tout d'abord à restaurer le rôle de guide de l'institution face aux établissements similaires municipaux ou provinciaux. D'autre part, en précisant que l'École était consacrée aux «arts décoratifs», Louvrier de Lajolais entendait être clair sur son identité: on y apprenait uniquement les arts qui contribuaient à embellir l'environnement quotidien – objets et espace architectural - et non pas les rudiments de disciplines techniques (pour lesquelles le Conservatoire suffisait) ni les bases académiques pouvant servir à un éventuel concours d'entrée aux Beaux-arts. Afin d'éviter définitivement toute confusion avec cette rivale redoutable, Louvrier de Lajolais écarta l'expression «beaux-arts appliqués à l'industrie» qu'il trouvait ambiguë.

Cependant le nouveau directeur savait bien que l'image brouillée que l'École renvoyait d'elle ne se corrigerait pas par un simple changement de nom. Une réforme bien plus profonde devait investir son organisation même et, en même temps, l'ensemble des programmes d'enseignement.

I- La réorganisation des études: la «Petite école» devient une vraie École

1- L'admission sous condition

[1]. Il fut alors remplacé par Eugène Morand (1853-1930) qui dirigea l'École jusqu'en 1926. Artiste peintre, dessinateur et écrivain, Morand fut aussi professeur de l'atelier de peinture décorative qu'il avait lui-même créé. En 1902 il avait été nommé conservateur au Dépôt des marbres et en 1905 il avait été commissaire à l'Exposition internationale de Munich. Écrivain et poète, auteur de livrets d'opéra, il anima des cercles littéraires et fut l'ami de Jean Giraudoux.

[2]. Lettre de Louvrier de Lajolais au Directeur des Beaux-arts, 5 octobre 1877. Archives nationales: AJ^{53} 169.

La formation de l'*artiste industriel* était devenue un enjeu capital pour ceux qui, au siècle dernier, s'inquiétaient de la phase critique que traversait l'industrie nationale des produits de luxe et du décor domestique. Autrefois assurée par les ateliers, elle devait désormais être prise en charge par l'école. Au-delà des divergences entre les défenseurs de méthodes d'enseignement différentes, le dessin fut très tôt reconnu comme devant être à la base des enseignements dispensés aux jeunes gens qui se destinaient à l'industrie: futurs ouvriers, qui se devaient d'être dorénavant exécutants instruits, ou futurs ingénieurs, concepteurs de plans parlant un langage purement technique, ou encore futurs artistes militant dans le camp des *arts utiles*. En 1879 l'institution de l'enseignement obligatoire du dessin dans les écoles primaires marqua la volonté de la part du gouvernement républicain de fournir à tous les enfants les outils d'une discipline «positive» dont les bases, fixées par Eugène Guillaume en 1866, étaient la géométrie et le dessin au trait.

Cette réforme, chaudement sollicitée et appuyée par Louvrier de Lajolais dans le congrès qu'il avait lui-même organisé en 1869 en tant que membre de l'Union centrale, influa profondément sur la réorganisation des études de l'École des Arts décoratifs[3]. La première conséquence fut qu'il était désormais possible d'exiger des nouveaux inscrits des connaissances du dessin élémentaires et relativement homogènes, alors qu'auparavant le niveau des élèves était extrêmement inégal: certains avaient fréquenté des écoles municipales de dessin, d'autres ne possédaient que la pratique d'un métier d'art, d'autres encore ne savaient qu'à peine lire et écrire.

Par ailleurs le type même de l'élève commença à changer. L'École des Arts décoratifs avait toujours pratiqué une très grande tolérance à l'égard des horaires et de la fréquentation des cours, compte tenu du statut d'apprentis ou de travailleurs propre à la plupart des inscrits. Or la crise profonde et irréversible de l'apprentissage, dont on commençait à ressentir les effets dès les années 1870, fit que l'on demandait de plus en plus à l'École non pas un supplément d'instruction, mais une formation complète que l'atelier ne pouvait pas assurer. A l'élève-travailleur se substituait progressivement l'élève à temps plein. Un équilibre devait être cherché entre le désir de lui offrir des connaissances artistiques larges et générales et la nécessité de le doter d'un savoir-faire spécialisé, directement exploitable par l'industrie. Pour que l'École des Arts décoratifs puisse se montrer à la hauteur de la tâche, il fallait commencer par réorganiser entièrement les dispositions concernant les inscriptions et la fréquence des cours.

Cette réforme radicale fut engagée par Louvrier de Lajolais, mais avait déjà été réclamée par quelques professeurs pendant la direction de Laurent-Jan. L'examen d'admission et l'obligation de fréquence, sinon de tous les cours, au moins de ceux jugés essentiels, commencèrent à être discutés par le Conseil des professeurs dès les débuts des années 1870[4]. Selon le règlement en vigueur avant 1877 la seule condition exigée à l'inscription - possible à n'importe quel moment de l'année - était de savoir lire et écrire: aucune épreuve d'aptitude ne sélectionnait les candidats. Eugène Train, responsable de l'enseignement de l'Architecture, l'une des matières qui exigeaient le plus de discipline et de sérieux, fut le premier à émettre de vives critiques à l'égard de cette libéralité qui faisait que les élèves de ses cours manquaient cruellement d'une base culturelle solide. Il proposa donc dès 1874 d'instituer, du moins pour ce qui concernait sa discipline, un examen d'admission portant sur la géométrie. Il se heurta à l'opposition ferme de Laurent-Jan, qui refusa d'assimiler son École à un lycée ou à un collège, jugeant qu'elle était «principalement destinée à l'instruction populaire, [et que] toute difficulté dans son enseignement serait à l'encontre de sa mission»[5].

Louvrier de Lajolais aborda cette question de façon radicalement différente. Selon lui le système en vigueur empêchait la constitution de classes d'enfants d'âge et de niveau à-peu-près égal, et cette

---

[3]. Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, *Congrès de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Paris, palais des Champs-Élysées*, du 29 septembre au 3 octobre 1869, 1869, 3 vol.

[4]. Procès verbaux, Conseil des professeurs du 9 mars 1874 au 9 juillet 1900. Archives nationales: AJ^{53} 5.

[5]. Séance du 14 mars 1874 (ibidem).

hétérogénéité faisait obstacle à une pédagogie cohérente. La réforme récente de l'enseignement du dessin permit au directeur, appuyé par la plupart des professeurs, de modifier progressivement les modalités d'admission à l'École. En 1884 il fut décidé que les élèves qui s'inscriraient au milieu de l'année seraient obligés de commencer par le dessin géométrique; en 1894 l'âge d'admission des jeunes gens fut élevée à 13 ans (exception faite pour les élèves qui étaient déjà en possession d'un certificat d'études) et celle des jeunes filles à 15 ans[6]. Mais seul l'examen d'admission, selon Louvrier de Lajolais, pouvait libérer l'École de tous les «amateurs et paresseux» qui encombraient des salles de cours, toujours cruellement insuffisantes. Au début de l'année scolaire 1899-1900, devant la trop grande affluence de jeunes gens dépourvus d'une préparation suffisante, le Conseil décida «d'exiger à l'avenir un concours préalable comme examen d'essai avant d'admettre définitivement les élèves»[7]. Un mois plus tard, la nouvelle mesure fut mise en place: un examen sélectionnait les candidats à l'entrée des classes élémentaires. Deux périodes de l'année – octobre et première semaine de Carême – étaient prévues pour l'inscription aux classes supérieures: l'entrée en section de sculpture était soumise à des épreuves de dessin et de sculpture, alors que les examens d'entrée pour la section d'architecture portaient sur le dessin géométrique ou sur un fragment d'architecture. L'accès aux cours oraux se faisait désormais dans la limite des places disponibles.

2- L'«Enseignement simultané obligatoire»

Les raisons qui incitèrent le Conseil des professeurs à limiter l'accès à l'École des Arts décoratifs déterminèrent aussi la décision d'obliger les élèves à suivre avec assiduité un certain nombre de cours considérés indispensables. Louvrier de Lajolais présenta dès 1877 son projet d'un «Enseignement simultané obligatoire», établissant la priorité de certaines disciplines et les insérant dans un ensemble pédagogique harmonieux. Dès janvier 1878 les cours élémentaires de dessin étaient structurés de telle façon que les élèves pouvaient suivre, dans la même année, la géométrie, la figure et l'ornement. Lors de l'enquête de 1882 sur les industries d'art, Louvrier de Lajolais expliqua brièvement cette réforme, qu'il jugeait cependant incomplète, car il n'y avait pas encore moyen d'astreindre les élèves au programme proposé:

«La plus grande moitié des élèves de l'école, ceux qui sont âgés de douze à dix-sept ans, sont partagés en trois cours obligatoires, qui forment les divisions élémentaires du dessin. Il y a l'enseignement du dessin géométrique, qui est donné le lundi et le jeudi; les mardi et vendredi, il y a le dessin de la figure, et les mercredi et samedi, le dessin d'ornement. J'ai la plus grande difficulté à obtenir que ce système méthodique soit rigoureusement suivi. L'école est libre, et je n'ai d'autre autorité que celle que j'exerce par la confiance que les enfants ont en moi et dans leurs professeurs. [...] Un grand nombre d'élèves ne se soumettent pas de bon gré à la discipline de l'enseignement, les uns ne voulant faire que de la figure, les autres que de l'ornement, beaucoup refusant obstinément de suivre les cours de dessin géométrique [...].»[8]

Louvrier de Lajolais précisait aussi que, dans la classe supérieure de bosse, il avait essayé d'imposer l'exercice du dessin de figure conjointement à celui de l'ornement; de même, dans la classe suivante, la simultanéité de l'étude d'après des modèles de la nature et de l'antique était vivement conseillée aux élèves.

---

[6]. Pour les modifications successives des règlements d'admission, cf. les procès verbaux des séances des 10 mars 1874, 12 mars 1874, 14 octobre 1878, 6 octobre 1884, 8 octobre 1894, 10 décembre 1894 et 4 octobre 1897 (ibidem).

[7]. Séance du 9 octobre 1899 (ibidem).

[8]. Déposition d'Auguste Louvrier de Lajolais dans: Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-arts, Direction des Beaux-arts, Bureau de l'Enseignement, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, instituée par décret en date du 24 décembre 1881, [Rapport], Paris, Impr. A. Quantin, 1884, p. 234.

La mise en place d'un «Enseignement simultané obligatoire» permettait aussi de résoudre quelques questions concrètes, comme celles concernant les boursiers et le titre de sortie délivré par l'École. L'assiduité aux cours étant facultative, comment retenir les boursiers qui, le plus souvent, une fois les subsides obtenus, les utilisaient pour se maintenir à l'École des Beaux-arts? Par ailleurs l'École demandait avec insistance au Ministre de l'Instruction publique la possibilité de délivrer, sinon un diplôme, au moins un brevet ou un certificat d'aptitude. Or un titre, de quelque nature qu'il fût, ne pouvait que sanctionner la fréquence effective de la part de l'élève d'un certain nombre d'enseignements pendant la période jugée indispensable à l'acquisition des connaissances. Ainsi, dès mars 1878, l'assemblée des professeurs dressa une liste des cours rendus obligatoires et des sanctions prévues pour les boursiers «infidèles»[9]. Le 14 février 1881 le désir de Louvrier de Lajolais de pourvoir les élèves d'un document attestant leur appartenance à l'École fut satisfait. Après des discussions houleuses sur l'opportunité de nommer ce titre final «diplôme», «brevet» ou «certificat d'aptitude» - le premier paraissant trop prétentieux et le dernier trop modeste - et sur le nombre d'années de fréquence qu'il fallait exiger, l'assemblé décida enfin qu'un brevet serait délivré aux élèves «assidus» pendant deux ans au moins, bien que Lajolais déclarât plus tard que «après un enseignement de trois ans en moyenne, [les élèves] sont encore incapables de rendre des services à l'industrie»[10]. Ce brevet fut une étape fondamentale dans la reconnaissance de la valeur des études effectuées à l'École. Le premier résultat concret de la reconnaissance officielle représentée par le brevet fut, en 1890, l'extension de la loi sur le volontariat aux élèves de l'École qui, pour échapper aux cinq ans du service militaire, avaient jusque là fui à l'École des Beaux-arts, seule bénéficiaire du privilège[11].

Quant au problème des boursiers, le cahier des présences, rendu obligatoire par Louvrier de Lajolais pour tous les cours dès le 3 décembre 1877, devait désormais faciliter le contrôle[12].

Le brevet était divisé en deux diplômes, l'un destiné aux dessinateurs et l'autre aux sculpteurs, l'architecture - discipline commune aux deux spécialités - ne pouvant pas faire l'objet d'un diplôme à part. Ces deux titres prouvaient que l'École des Arts décoratifs était désormais en mesure de former une nouvelle génération de collaborateurs pour les industries artistiques.

II- L'unité par la centralisation.

1- Le rattachement des écoles de Limoges et d'Aubusson

La réorganisation systématique des études et des méthodes voulue par Louvrier de Lajolais et réalisée dans le cadre bien plus vaste de la réforme de l'enseignement mise en place au début de la Troisième République, ne toucha pas seulement l'École des Arts décoratifs de Paris. Visant, par une centralisation puissante, à donner une forte impulsion à l'adoption des nouvelles théories en matière d'enseignement du dessin dans les écoles de province liées à des industries locales importantes, l'école de céramique de Limoges et celle de tapisserie d'Aubusson furent rattachées à l'École de Paris. Cette triple union est relatée par les compte-rendus des distributions des prix de fin d'année, qui mentionnent assez souvent les trois écoles comme étant réunies sous une même direction:

«Le directeur de l'École des Arts décoratifs, M. de Lajolais, a dans ses attributions [...] l'École céramique de Limoges et l'École d'Aubusson, de telle sorte qu'une certaine unité de doctrine préside à l'enseignement des trois écoles, et que les élèves de l'École de Paris, par exemple, font des compositions

---

[9]. Procès verbal de la séance du 11 mars 1878 (AJ^{53} 5).

[10]. Déposition de Louvrier de Lajolais, dans: op.cit., p. 233.

[11]. Ibidem, p. 240. Cf: «Nouvelle loi militaire. Titre II, Chapitre II, Art. 23», *Journal Officiel*, 16 Juillet 1889, p. 6.

[12]. Procès verbal de la séance du 3 décembre 1877 (AJ^{53} 5).

qui sont exécutées à Limoges ou à Aubusson, c'est à dire qu'ils peuvent se rendre compte directement de l'effet produit par leurs dessins une fois que ceux-ci sont transformés en assiettes, en plats, en tapisseries, etc. Cet enseignement pratique et tout à fait nouveau donne des résultats inappréciables»[13].

L'École des Arts décoratifs de Limoges fut ouverte en 1868 sur l'initiative d'Adrien Dubouché, industriel et membre de l'Union Centrale des Arts Décoratifs[14], et avec la contribution financière de la ville. Par la loi du 15 juin 1881, après le décès de son fondateur et directeur (lui avait aussi annexé un musée de la céramique), l'établissement, de municipal, devint national, et fut rattaché à l'École des Arts décoratifs de Paris. Le nouveau règlement comportait la réorganisation totale de l'enseignement, pensé en fonction de l'activité spécifique de la ville de Limoges. Un atelier fut immédiatement créé, accueillant les futurs décorateurs céramistes et les cours de modelage furent conçus dans le but de former une main-d'œuvre spécialisée. Toutefois l'esprit de la formation artistique générale était maintenu:

«l'école n'est pas professionnelle à proprement parler: son enseignement général, préalable à toute application, témoigne bien plus de la préoccupation d'élever le goût par la culture des éléments nobles empruntés à tous les arts que de donner la connaissance des pratiques d'atelier; en d'autres termes on a voulu, non pas former des apprentis, toujours moins habiles à l'école que dans la fabrique, mais compléter l'éducation des apprentis et les rendre aptes à apporter dans leurs travaux ultérieurs des qualités que la connaissance du dessin et de la composition de l'ornement peut seule développer»[15].

Tout en tenant compte des besoins spécifiques de l'industrie locale, l'enseignement se conformait aux dispositions nationales dont le directeur de l'École parisienne était le garant. Cette centralisation ne fut pas exempte de polémiques de la part de ceux qui s'inquiétaient de la perte progressive des caractères régionaux dans la production artistique française.

Cependant cette centralisation ne manqua pas de susciter l'opposition de ceux qui s'inquiétaient de la perte progressive des caractères régionaux dans la production artistique française. Marius Vachon était parmi ceux-ci. Auteur, dans les années 1880 et 1890, d'une large enquête sur les industries d'art en Europe et en France et sur les moyens mis en place par les différents pays - essentiellement écoles et musées - pour faire face à la crise de la production autrefois artisanale, Vachon faisait partie, comme Louvrier de Lajolais et Adrien Dubouché, de l'Union Centrale, mais se manifesta à plusieurs reprise en désaccord avec les idées que cette organisation propageait[16]. Lors de l'enquête de 1882, Lajolais montrait au jury, dont Vachon faisait partie, des dessins rendus par les élèves à l'occasion d'un concours qui s'était déroulé simultanément à Limoges et à Paris et portant sur la composition d'une coupe en porcelaine. Force était de constater la faiblesse des projets limousins comparés aux parisiens, ce qui faisait affirmer à Lajolais: «Vous voyez, Monsieur Vachon, la différence entre les deux écoles, et combien je suis pardonnable de faire de la centralisation à outrance en ce moment, ce que vous m'avez amicalement reproché. [...] Je dis qu'il est nécessaire de faire des concours entre les deux écoles,

---

[13]. Anonyme, «Chronique. L'enseignement des arts appliqués à l'industrie. La distribution des prix de l'École des Arts décoratifs», *Revue des Arts décoratifs*, vol. 5, 1885-1886, p. 85.

[14]. Au sujet d'A. Dubouché, à qui Limoges doit aussi la fondation du magnifique musée de céramique, voir: C. Leymaire, «Adrien Dubouché et le Musée de Limoges», *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, du 5 au 9 juin 1900, 24e session*, Paris, Plon-Nourrit, 1900, pp. 574-594, et les récentes publications du Musée. A. Dubouché avait visité l'École des Arts décoratifs à la fin de juin 1878.

[15]. Paul Dupré, Gustave Ollendorff, «L'École nationale d'art décoratifs de Limoges», dans: *Traité de l'Administration des Beaux-Arts: historique, législation, jurisprudence; écoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres*, Paris, Librairie P. Dupont, 1885, 2 vol., 1885, pp. 308-309.

[16] . Sur Vachon cf.: Nadine Besse, «Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon», dans: *L'édification, morales et cultures du XIXe siècle* (Stéphane Michaud dir.), éditions Créaphis et PPSH, 1993, pp. 51-58; et Stéphane Laurent, «Marius Vachon, un militant pour les "industries d'art"», *Histoire de l'Art*, n° 29-30, mai 1995, pp. 71-78.

d'infuser en quelque sorte à l'école de province du sang parisien; l'écart est tellement grand entre les deux écoles qu'il faut les rapprocher, en mettant constamment en contact les deux enseignements».

Lajolais n'hésita pas à envoyer des professeurs de l'École parisienne dispenser des leçons à Limoges. Le premier à faire le voyage fut Léon Vidal chargé, depuis novembre 1879, de donner des cours de reproduction industrielle à l'École des Arts décoratifs de Paris. Sa conférence sur «La décoration de la céramique par impression»[17], nous éclaire sur les techniques modernes en faveur desquelles plaidait le professeur, soutenu par son directeur. Celui-ci avait, en 1882, déjà mis l'accent sur la nécessité pour l'industrie limousine d'accomplir un effort de modernisation, à l'encontre des revendications régionalistes et quelque peu nostalgiques de Vachon. Si la production limousine avait déchu la raison n'était pas à chercher, selon Louvrier de Lajolais, dans l'abandon d'un prétendu cachet local, perdu en réalité immédiatement après la floraison extraordinaire du Moyen âge. La cause réelle en était le repliement provincial de cette industrie, et l'École seule pouvait remettre en cause la routine dans laquelle restaient enfermés ouvriers et décorateurs:

«On ne saurait nier qu'aujourd'hui la division du travail et l'emploi des procédés mécaniques aient bouleversés les traditions du travail dans l'industrie. Il faut créer vite, beaucoup et à bon marché. Il est donc nécessaire de s'assurer des modèles excellents dont la reproduction puisse se faire industriellement, sans le concours de l'homme: c'est un centre de gravité à déplacer [...] La décoration à la main doit forcément disparaître pour les produits à bon marché; à l'heure qu'il est la transformation des procédés est inévitable, il faut oser le dire»[18].

L'unité de l'enseignement entre l'École de Paris et celle de Limoges se faisait grâce à l'emploi des mêmes professeurs, ainsi que par la collaboration étroite entre les élèves des deux établissements. Les expositions de fin d'année mettaient souvent côte à côte, en effet, les dessins des élèves parisiens et les réalisations céramiques faites à partir de ceux-ci par les élèves limousins. Des œuvres furent réalisées ainsi: en 1882, par exemple, fut offerte à Jules Ferry une coupe qui était le fruit de cette collaboration[19]; deux ans plus tard Mme Dubouché eut en don un service en porcelaine et en mai 1888 M. Laporte, gendre d'A. Dubouché, institua un concours pour l'exécution d'un surtout de table selon la même méthode[20].

Comme l'École de Limoges, l'École municipale des arts d'Aubusson devint, par le décret du 31 mai 1884, l'«École nationale d'art décoratif d'Aubusson»; son but spécifique était de former les jeunes gens et les jeunes filles à l'art de la tapisserie. Lors d'une enquête effectuée par les inspecteurs du Ministère de l'Instruction publique en 1879, l'on put constater l'insuffisance des cours de dessin - linéaire et d'imitation - dispensés à Aubusson, où l'on ne tenait pas compte de la méthode scientifique de Guillaume[21]. Le décret du 14 octobre 1884 réforma le règlement de l'École d'Aubusson selon l'esprit qui avait déjà guidé les changements à Paris et à Limoges et plaça l'établissement sous la même direction

---

[17]. Cette conférence a été publiée par la Revue des Arts Décoratifs («La décoration céramique par impression», 1885, pp. 469-477). Léon Vidal (Marseille 1833-1906) consacra toute sa vie à l'étude et à la diffusion des techniques de reproduction photographiques. Fondateur de la Société Photographique de Marseille et de l'Union des Arts à Marseille en 1862, il fut le rédacteur en chef du *Moniteur de la Photographie* à partir de 1879 et publia de nombreux ouvrages sur les reproductions héliographiques et industrielles. A l'École des Arts décoratifs, Vidal créa le cours de reproductions artistiques et industrielles, chaire qu'il occupa de 1879 à sa mort. Il fut aussi chargé du cours d'applications de la photographie à la décoration céramique à Limoges à partir de 1881. Sa réputation fut large grâce à ses nombreux travaux photographiques, à ses conférences, et à une série de traités et d'ouvrages divers, édités par les Maisons Leiber, Gauthier, Villars et Delagrave. Vidal inventa divers procédés ayant pour objet les applications de la photographie aux impressions polychromes, à la photochromie et à la décoration céramique, et divers appareils d'un emploi plus usuel. A Paris, il fut président de la Chambre syndicale de la photographie et des industries qui s'y rattachent.

[18] . Déposition de Louvrier de Lajolais, dans: op. cit. p. 235.

[19]. Anonyme, «Distribution des prix à l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris», *Revue des Arts décoratifs*, vol. III, 1882-1883, p. 92.

[20]. Procès verbal de la séance du 16 Mai 1888 (AJ^{53} 5).

[21]. Dupré, Ollendorff, *Traité de l'Administration des Beaux-Arts*, 1885, vol. 1, pp. 309-310.

que les deux homologues parisiens et limousin. Les programmes de l'École d'Aubusson réformés en 1884 tenaient évidemment compte des indications données par les changements survenus au début des années 1880 dans l'enseignement du dessin: le dessin d'imitation laissa alors la place au dessin linéaire et géométrique, à la perspective, à l'architecture, au dessin de la plante et à la composition ornementale, enseignements auxquels était subordonné l'accès aux cours dits «spéciaux» et qui portaient plus spécialement sur la tapisserie. Deux ateliers complétaient la formation des élèves: l'un, de tissage, était commun aux garçons et aux filles, alors que celui de chimie tinctoriale était spécialement destiné aux premiers et que les cours pratiques de broderie étaient fréquentés par les secondes.

Si quelques professeurs remplissaient la fonction de trait d'union entre Paris, Limoges et Aubusson, la cohésion du programme pédagogique voulue par Louvrier de Lajolais entre les trois établissements se fit surtout grâce à l'homogénéisation des programmes et des méthodes et à la collaboration étroite entre les élèves mêmes. Dans les intentions du directeur, l'École de la capitale devait fournir les dessins et les projets que les Écoles de Limoges et Aubusson devaient exécuter, mais dans la pratique cette démarche fut assez rare, et concerna des travaux exceptionnels qui furent présentés dans les expositions de fin d'année. Cette tentative de faire des élèves parisiens des «designers» et de leurs camarades limousins et aubussonnais des exécutants intelligents visait un double but: il fallait soumettre les premiers aux matériaux et les habituer à respecter les contraintes d'exécution, alors que les seconds devaient s'ouvrir aux recherches artistiques de la capitale.

2- La création de la section des Jeunes Filles

Après les écoles de céramique en 1881 et de tapisserie en 1884, une Section de Jeunes filles vint se joindre à l'École des Arts décoratifs de Paris en 1890. Cette décision prouva la volonté de tenir compte d'un aspect de la réalité industrielle qui émergeait avec force à la fin du XIX^{e} siècle, celui de la féminisation de certains métiers d'art. L'École nationale de dessin pour les jeunes filles existait depuis 1803 et était située au n° 10 de la rue de Seine. Après 1860, sous la direction de Mlle Nelly Marandon de Monthyvel, les programmes avaient été élargis et des cours nouveaux ajoutés: ceux de dessin industriel en 1862, de gravure sur cuivre en 1863, de gravure sur bois en 1865, de peinture sur faïence en 1867, de modelage en 1877, de dessin linéaire et de géométrie élémentaire en 1878, d'histoire de l'art en 1880 et d'anatomie en 1882. En 1885 le personnel enseignant se composait de dix professeurs et de deux maîtresses répétitrices.

Le règlement du 7 octobre 1881 divisait l'enseignement en trois parties: une division élémentaire, une division supérieure et des cours spéciaux, et faisait une place centrale au dessin géométrique, linéaire ou d'après les solides. Les cours dits «spéciaux» - peinture sur faïence, sur porcelaine, sur verre ou sur émail - concernaient les industries auxquelles les femmes fournissaient une main d'œuvre qualifiée. Cette attention portée au côté pratique de la formation était récompensée par l'insertion d'un bon nombre de ces jeunes femmes dans le monde du travail: certaines se destinaient à l'enseignement - la plupart des candidates aux concours de la Ville de Paris pour l'obtention du brevet de professeur de dessin provenait de l'école de la rue de Seine - d'autres devenaient «des auxiliaires très précieuses de l'industrie de luxe»[22]. Pour l'inscription on ne demandait aux élèves, âgées entre douze et vingt-cinq ans, que de savoir lire et écrire, puisque les notions de base étaient dispensées. Contrairement aux Jeunes gens d'avant 1877, les Jeunes filles étaient tenues de suivre tous les cours de l'une des deux divisions auxquelles elles étaient inscrites, les cours spéciaux étant, seuls, laissés au choix. Lorsque Louvrier de Lajolais prit la direction de la rue de Seine en 1890, il s'empressa de réformer cet établissement comme il l'avait fait à Paris, Limoges et Aubusson. Dans la correspondance échangée avec la Direction des Beaux-arts, le nouveau directeur constata tout d'abord l'état pitoyable du bâtiment de la rue de Seine et

[22]. Ibidem, p. 330.

dressa un bila sévère de la gestion précédente. A l'organisation rigide fixée sur le papier correspondait dans la réalité une extrême liberté dans les inscriptions et dans la fréquentation des leçons; la rue de Seine était devenue aux cours des années un lieu où l'on apprenait plutôt un art d'agrément que les bases d'un métier d'art[23]. Louvrier de Lajolais voulut s'attaquer tout d'abord à cette dérive en imposant une journée scolaire de huit heures et des cahiers de présence. A la rentrée 1894 l'âge d'admission des jeunes filles fut aussi élevé à 15 ans, et en 1899 l'accès à l'École fut subordonné à la réussite de l'examen d'admission, comme c'était déjà le cas pour les garçons. Le personnel fut jugé inadapté: Mlle de Marandon, après avoir été gratifiée du titre de directrice honoraire, laissa la place à Paul Colin (déjà sous-directeur de l'École des Arts décoratifs et collaborateur d'Eugène Guillaume en tant que membre de la Commission supérieure de l'enseignement du dessin); certains professeurs de la section des Jeunes gens se chargèrent de la plupart des cours de la nouvelle section. Ainsi les élèves de la section féminine bénéficièrent des cours de géométrie, perspective, architecture, histoire de l'art et croquis rapide dispensés par Charles Genuys, Hector Guimard, Lucien Woog, Paul Vitry ou Paul Renouard - pour ne nommer que les plus connus[24]. Elles en tirèrent le plus grand profit, vu les classements excellents obtenus aux différents concours organisés par des sociétés artistiques. A plusieurs reprises Louvrier de Lajolais invoqua auprès de l'Administration des Beaux-arts l'impartialité à propos de l'institution de certains cours, qu'il aurait voulu communs aux deux sections, «à une époque où l'éducation de la femme reçoit des pouvoirs publics la plus large et la plus légitime impulsion»[25]. Comme en 1902, lorsqu'il demanda au directeur des Beaux-arts L. Crost - qui la lui accorda - l'autorisation d'étendre à la Section des Jeunes filles le cours de «croquis rapide» confié à Paul Renouard et qui donnait d'excellents résultats chez les Jeunes gens.

Cette remise à niveau général de l'enseignement dispensé par la Section des Jeunes filles doit être considérée à la lumière des débats que suscita, autour de 1890, la question de l'accès des femmes aux études artistiques[26]. Le Congrès des arts décoratifs organisé par l'Union centrale aborda ce problème en

---

[23]. Cf.: Ministère des Travaux publics, Commission supérieure des Bâtiments civils et des Palais nationaux, *Projet d'acquisition de la maison située rue de Seine n° 10, où est installée actuellement la section des jeunes filles de l'École nationale des arts décoratifs de Paris*, Paris, juin 1892. Archives nationales, AJ^{53} 98.

[24]. L'architecte Charles-Louis Genuys (1852-1928) fut élève d'Eugène Train. Il commença à enseigner à l'École en tant que répétiteur d'architecture en 1881 et continua comme professeur jusqu'en 1921, remplissant également la fonction de sous-directeur de l'École de 1890 à 1908. Sur l'œuvre d'architecte de Genuys, cf.: Arnelle Lucas de Pesloüan, *L'architecte Charles Genuys*, Mémoire de maîtrise, Pierre Vaisse dir., Université Sorbonne - Paris X, 1990. Hector Guimard (1867-1942) enseigna le dessin géométrique et la perspective de 1891 à 1898. Sur Guimard élève et professeur à l'École voir: Marie-Laure Leconte, «Les années d'étude», in: *Guimard*, Paris, RMN, 1992, pp. 75-96. Guimard fut remplacé par l'architecte Lucien Woog (1867-1937), ancien élève de l'École des Arts décoratifs et de celle des Beaux-arts. Woog collabora aux travaux de réfection de Vichy et se fit connaître pour le décor du théâtre de *La Cigale* et les façades et intérieurs de magasins luxueux. Il enseigna à l'École la perspective, le dessin géométrique et l'Architecture à la section des Jeunes filles à partir de 1898 et fut professeur de dessin d'architecture chez les Jeunes Gens de 1912 à 1929. Sur Woog cf.: Abe Kumiko, *Lucien-Léon-Henri Woog (1867-1937), architecte*, Bruno Foucart dir., Mémoire de maîtrise, Université Sorbonne – Paris IV, 1998. Paul Vitry (1872-1941) fut l'un des plus importants historiens de l'art du début du XXe siècle. Formé par Louis Courajod et André Michel, il fut conservateur du Département des Sculptures au Louvre et s'attacha à l'étude de la sculpture et de l'architecture de la Renaissance en France, domaines jusque là délaissés. Grand érudit, auteur d'innombrables publications et fondateur en 1906 du *Bulletin des Musées* – l'actuelle *Revue du Louvre et des musées de France* – Vitry accorda une place prépondérante à l'enseignement. Il fut chargé des cours d'histoire générale et d'histoire de l'art à l'École des Arts décoratifs de 1901à 1920, lorsqu'il fut appelé à l'École du Louvre et au Collège de France. Il ne faut pas oublier l'action de Paul Vitry dans le camp des arts vivants et en particulier la présidence de la Société des artistes décorateurs, très activement exercée de 1913 à 1922. Sur Vitry, cf.: Michèle Lafabrie, *Paul Vitry (1872-1941) historien de la sculpture*, Mémoire de l'École du Louvre, Geneviève Bresc dir., 1992.

[25]. Lettre de Louvrier de Lajolais à L. Crost. Archives nationales: AJ^{53} 131 (dossier Paul Renouard).

[26] . Au sujet de l'instruction féminine à Paris dans le domaine des métiers d'art à Paris, voir: Stéphane Laurent, «Teaching the Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris 1864-1940», *Studies in the Decorative Arts*, 4, n° 1, automne-hiver, pp. 60-84.

1894, en provoquant parmi les intervenants de vifs débats[27]. La tentative de rendre plus adéquate l'instruction des jeunes filles qui se destinaient au travail dans les industries d'art, montrait que l'École des Art décoratifs adoptait une démarche pragmatique là où d'autres institutions - telles l'École des Beaux-arts - s'obstinaient à se retrancher derrière des interdits idéologiques. Cette position, dictée par des raisons bien concrètes de rentabilité productive, ne devait probablement rien à une volonté claire de bouleverser la place traditionnellement accordée à la femme dans la création artistique: les jeunes filles, tout comme les jeunes gens, devaient simplement être capables de répondre à la demande des industries d'art.

III- Une ouverture difficile vers l'industrie

1. La création controversée des ateliers d'application décorative

L'un des reproches que l'on adressa le plus souvent à l'École était de dispenser une formation trop générale et abstraite, loin des pratiques industrielles. La polémique qui opposa les chambres syndicales des industries d'art parisiennes et provinciales aux institutions scolaires républicaines - et en particulier à l'École des Arts décoratifs de Paris - fut vive à ce sujet au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale. L'École s'efforça alors de répondre à l'exigence d'une formation plus complète de l'artiste décorateur: sans tomber dans la spécialisation exigée par l'industrie moderne et résolument rejetée par la plupart des enseignants, il fallait apprendre aux élèves à connaître les matériaux et à maîtriser les techniques. Cet équilibre était difficile à trouver et un débat accompagna l'ouverture du premier atelier d'Application décorative en 1874, atelier confié au peintre décorateur E. Lechevallier-Chevignard. Ruprich-Robert s'y était fermement opposé, craignant que l'École ne se transformât en une école professionnelle. Laurent-Jan avait expliqué alors qu'il s'agissait simplement de donner aux élèves les plus studieux la possibilité de mettre en pratique les notions reçues à l'École dont le but était, il ne fallait pas l'oublier, «d'enseigner les principes des arts et de la science du dessin en vue de leur application aux industries d'art et aux professions du bâtiment»[28]. Lors du changement de direction, l'existence de l'atelier d'application décorative était désormais acquise. L'enseignement de Lechevallier-Chevignard se déroulait trois fois par semaine en séances de trois heures, ce que Louvrier de Lajolais trouvait insuffisant. Les élèves devaient en effet réaliser dans les matériaux les plus divers - tissu, céramique, bois ou métal - les projets conçus aux cours de composition décorative dispensés par Ruprich-Robert. En 1882, lors de l'enquête sur les industries d'art, Louvrier de Lajolais proposa d'élargir cet enseignement pratique et d'employer Lechevallier-Chevignard à temps plein, afin qu'une vingtaine d'élèves, choisis parmi les meilleurs dans chacune des sections, fussent en contact permanent avec ce professeur. Aux membres de la commission qui doutaient de l'opportunité d'une telle reforme, Lajolais opposa l'exemple de l'Allemagne et de l'Angleterre, où cette union de théorie et exercice du métier semblait avoir donné d'excellents résultats. Le directeur expliqua que l'atelier, définitivement installé à l'École, pouvait devenir le lieu d'un dialogue ininterrompu entre le maître et les élèves et que ce lien pouvait devenir assez fort pour empêcher les fuites vers l'École des Beaux-arts. Il est par ailleurs aisé de voir apparaître sous cette idée d'un professeur faisant de l'École son domicile et son lieu de travail le vieux projet du Collège des Arts appliqués conçu par l'Union centrale en 1867. Et qui mieux que Lechevallier-

---

[27]. Cf.: Union Centrale des Arts Décoratifs. *Le Congrès des Arts décoratifs*, tenu à l'École Nationale des Beaux-Arts du 18 au 30 Mai 1894. Comptes rendus sténographiques, Paris, s.d. [1900], p.719. La troisième section de la huitième séance était consacrée à «L'influence de la femme dans le mouvement artistique de l'époque».

[28]. Règlement de l'École nationale de dessins, 1874, titre premier. L'opposition de Ruprich Robert est relatée dans le procès verbal de la séance du 27 mars 1874 (AJ^{53} 5).

Chevignard – l'un des tenants les plus fidèles du style néo-Renaissance – pouvait incarner le «maître» formant des apprentis dans son atelier?

Pour appuyer sa proposition Louvrier de Lajolais ne manqua pas de critiquer l'éternelle rivale de la rue Bonaparte, qui tirait si peu de profit d'un artiste tel que Victor Galland, à la tête d'un atelier de composition décorative méprisé – paraît-il – par ses confrères des arts «majeurs». Il suggéra même d'attribuer à ce décorateur illustre une charge stable auprès de son École où, employé à plein temps et bien rétribué, il se serait enfin senti apprécié à sa juste valeur. Les ateliers, opportunément dirigés par Galland et Lechevallier-Chevignard, pouvaient fabriquer des objets sur commande, dont la modeste rétribution devait être compensée par une diffusion sur un large marché. Louvrier de Lajolais espérait ainsi faire naître une petite élite de jeunes artistes décorateurs, attachés à l'École et concevant des modèles reproductibles par l'industrie.

Si ces propositions ne furent pas réalisées, Louvrier de Lajolais réussit néanmoins à réserver une place plus importante dans le cursus scolaire à l'atelier de Lechevallier-Chevignard, en accordant aux élèves qui le fréquentaient le droit de participer aux différents concours de fin d'année et en lui joignant, en mars 1884, un atelier de sculpture dirigé par Augustin Moreau-Vauthier. L'École possédait ainsi un enseignement pratique suffisamment large qui facilitait l'emploi des jeunes diplômés par les fabricants de produits de luxe, au moment où l'apprentissage devenait un souvenir de l'époque préindustrielle.

2. A la recherche de l'unité de style: l'enseignement de l'architecture

Aux divergences qui séparaient l'École des Arts décoratifs du monde de l'industrie quant aux méthodes et aux finalités de l'enseignement, s'ajoutèrent celles provoquées par l'émergence, vers 1880, d'une génération nouvelle d'artistes qui prétendaient rejeter les pratiques de l'imitation et du pastiche. Nombreux étaient les hauts fonctionnaires de l'Administration des Beaux-arts qui soutenaient cette position; parmi ceux-ci Louvrier de Lajolais occupait une position importante mais discrète. Au contraire la confiance dans une capacité naturelle des arts de se régénérer par la continuité, plutôt que par la rupture avec une tradition décorative française prestigieuse restait largement dominante dans l'industrie artistique parisienne. Le conflit ne pouvait qu'éclater quand la Troisième République, dans la tentative de relever le défi de l'apprentissage déchu, voulut former des artistes complets, véritables «maîtres d'ouvrage» pouvant diriger la décoration de l'intérieur et concevoir aussi bien des ameublements que des céramiques ou des papiers peints. L'industrie n'avait que faire de ces collaborateurs trop indépendants, qui refusaient de reproduire docilement les formes aimées par la clientèle – du «Henri II» au «Louis XVI» -, et qui cherchaient un style nouveau pour un intérieur domestique étouffant d'objets d'époques disparates. L'École nationale des Arts décoratifs, qui comptait parmi ses professeurs des architectes engagés à la tête du mouvement moderne tels que Charles Genuys ou Hector Guimard, fut alors accusée par de nombreux industriels de favoriser les tendances de l'Art nouveau et de vouloir faire table rase de la tradition.

Malgré l'emprise évidente de formules décoratives typiques de l'Art nouveau sur les travaux d'élèves, l'École ne prit jamais un engagement clair en faveur de ce courant, adoptant une position très discrète dans les polémiques parfois acerbes qui opposèrent ses défenseurs et ses détracteurs; en réalité sa contribution au mouvement moderne fut plus générale et, en un sens, plus profonde. Par un enseignement de plus en plus centré sur l'architecture L'École incita fortement les jeunes artistes à considérer la décoration de l'intérieur comme un tout qui, de la distribution de l'espace au bibelot, devait être organisé et harmonisé en respectant l'«unité de style». C'était assurément une manière de revenir aux siècles d'or de l'art décoratif français, de contrer la déchéance commencée avec la fin des corporations et poursuivie par l'industrialisation. Tout le long du XIXe siècle on avait vu le triomphe des styles du passé et, entre autres, de l'éclectisme et de ses ornements «en agrafe» appliqués sur une structure à laquelle ils n'étaient pas intimement liés. A partir des années 1870 la conception rationaliste

du lien logique de matière, fonction et forme, de structure et ornement, s'était répandue grâce au travail de théoricien et vulgarisateur d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Nous rappelons que le passage de Viollet-le-Duc à l'École avait laissé une empreinte indélébile: les architectes Victor Ruprich-Robert, Eugène Train, Charles Genuys ou Hector Guimard qui enseignèrent après lui en propagèrent les idées et dans la droite ligne de son enseignement, élargirent leurs compétences à l'aménagement d'intérieurs ainsi qu'à la conception de mobilier et d'objets de la vie quotidienne. La connaissance de l'architecture fut considérée comme indispensable à l'artiste décorateur qui ne voulait pas être un simple exécutant; elle lui fournissait les outils indispensables à une organisation rationnelle et unitaire de l'espace. La réforme de l'enseignement du dessin selon la «méthode Guillaume» - qui insistait sur l'analyse «positive» et fondait cette discipline sur la géométrie et sur la perspective – ne pouvait que seconder la tendance à accorder à l'architecture une place de plus en plus centrale au sein de l'École.

Concrètement la réorganisation des études d'architecture se fit en plusieurs étapes. En 1874 les élèves désireux de concourir aux Grand prix de fin d'année et au prix Percier se virent imposer le cours de géométrie, obligatoirement associé à celui d'architecture. En 1880 un cours de législation du bâtiment fut confié à Edouard Mulle et l'année suivante l'assemblée des professeurs déclara que désormais l'ensemble des programmes serait remanié en fonction de l'enseignement d'architecture. Le résultat fut qu'en 1884 l'étude du dessin géométrique devint la condition nécessaire à l'inscription à tous les cours de première division; cinq ans plus tard, l'accès à la deuxième division de dessin ou de sculpture était soumis à la même restriction[29]. On reprit entièrement la structure des cours en 1896. Ils furent divisés en deux sections: l'une dite «préparatoire» et «scientifique», comprenant la géométrie descriptive, le tracé des ombres et la perspective, à laquelle pouvaient avoir accès seulement les élèves ayant obtenu un minimum de huit points aux épreuves de géométrie élémentaire et d'arithmétique; l'autre, dite «première», comprenant la construction et la composition architecturale, ouverte aux élèves ayant obtenu un minimum de huit points à la sections «préparatoire»[30].

L'architecture occupa une place grandissante dans les programmes de l'École mais aussi dans le discours autour de la formation qu'elle dispensait: les distributions des prix de fin d'année furent toujours une occasion d'insister sur le caractère de pivot acquis désormais par cette discipline et les bourses ou certains prix, tels que celui de Voyage de la Ville de Paris ou celui de l'Union Centrale, furent attribués de préférence à des élèves qui montraient pour elle des dispositions particulières.

La génération qui fréquenta l'École à partir du début des années 1890 sut profiter de l'enseignement entièrement réorganisé par Louvrier de Lajolais avec tant de constance et de passion. Nombreux furent les tenant de l'Art nouveau qui sortirent de ses rangs: l'ébéniste Tony Selmersheim (1871-1971), le dessinateur industriel Félix Aubert (1866-1940) ou le décorateur Maurice Dufrêne (1876-1955) nous semblent particulièrement représentatifs, mais d'autres mériteraient d'être cités. Les réalisations de ces artistes témoignent de la justesse de la direction choisie par l'École après des décennies d'hésitations. Les meubles du premier, les dentelles, décorations murales, textiles et céramiques du second, les aménagements intérieurs du troisième montrent qu'elle contribua de manière essentielle à l'éclosion de ce «maître d'œuvre» tant réclamé à partir des années 1870. Leurs créations témoignent d'une grande capacité de prendre en compte les besoins et les goûts d'une large clientèle ainsi que les exigences de la production industrielle, sans négliger pour autant la recherche d'un style moderne, se situant à une égale distance de la tradition comme d'une avant-garde trop intransigeante. De l'Art nouveau à l'Art déco, Tony Selmersheim, Félix Aubert et Maurice Dufrêne créèrent, comme tant d'autres qui se formèrent rue de l'École de Médecine, des ensembles et des objets qui, au-delà du style déterminé par lequel ils

[29]. Procès verbaux des séances des 26 mars 1874, 6 décembre 1880, 3 octobre 1881, 6 octobre 1884, 14 octobre 1889 (AJ[53] 5).

[30]. Ibidem, séance du 12 octobre 1896.

restent marqués, valent pour la maîtrise nouvelle dont ils sont le résultat: maîtrise de la conception et du projet, du choix et de la mise en œuvre des matériaux, de la coordination et de la direction technique des ouvriers, de l'exécution et jusqu'à la commercialisation du produit final.

Liste des encadrés

1.Eugène Guillaume et la réforme de l'enseignement du dessin
2. Paul Renouard et le cours de «croquis rapide»
3. Les liens étroits de l'Union centrale des arts décoratifs et de l'École
4. L'Art nouveau à l'École des Arts décoratifs
5. La question de la reconstruction de l'École
6. Gaston Louvrier de Lajolais
7. Art utile, industriel, appliqué ou décoratif?
8. Un artiste industriel à l'École: Félix Aubert
9. L'École des Beaux-arts réformée et l'École des Arts décoratifs.
10. Un élève type, l'ébéniste et décorateur Tony Selmersheim
11. L'enquête sur les industries d'art de 1881.

1**. Eugène Guillaume et la réforme de l'enseignement du dessin**

Au XIXe siècle les partisans d'un enseignement obligatoire du dessin suivaient deux conceptions opposées.
La première, défendue par Félix Ravaisson qui publia un *Rapport* en 1853, prônait l'institution de cet enseignement afin de développer le «goût» des élites comme celui des classes productrices. Ravaisson proposa une méthode fondée sur l'éducation au sentiment de la beauté par l'imitation des chef-d'œuvres et par la diffusion de la culture artistique.
La deuxième tendance fut représentée par le sculpteur Eugène Guillaume (1822-1905), membre de l'Institut, professeur et puis directeur de l'École des Beaux-arts. Lors de la conférence prononcée à l'Union centrale en 1865, intitulée *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, il fit du dessin une «langue» dont la grammaire était basée sur des règles positives. Selon Guillaume il fallait, plus qu'en former le *goût*, fournir aux enfants un outil précis répondant aux nécessités nouvelles de l'industrie moderne. La raison une et universelle – et non pas le sentiment - était le fondement du dessin, et son enseignement devait être commun à toutes les classes de la société. La méthode proposée par le sculpteur s'appuyait pour l'essentiel sur la géométrie et les mathématiques.
Plébiscitée par l'ensemble de la communauté artistique et soutenue lors du Congrès des écoles organisé en 1869 par l'Union centrale, celle qu'on appela par la suite la «méthode Guillaume» fut adoptée d'abord par les écoles de la Ville de Paris et, en 1879, par les écoles primaires et secondaires bénéficiant désormais d'un enseignement obligatoire du dessin.

Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, [Félix Ravaisson] *De l'enseignement du dessin dans les lycées, Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes*, Paris, Imprimerie de Paul Dupont, 1854, 76 p.

Eugène Guillaume, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie, à propos de la dernière Exposition des écoles de dessin, le 23 mai 1866, Paris, Union centrale, 1866.

2**. Paul Renouard et le cours de «croquis rapide»**

Le peintre, dessinateur, graveur et illustrateur Charles Paul Renouard (1845 - 1924) fut engagé à partir de janvier 1902 à l'École des Arts décoratifs pour un cours de «croquis d'après modèle vivant et en mouvement». A cette époque, après avoir travaillé pour la presse illustrée française et anglaise de large diffusion et avoir couvert des procès célèbres, Renouard était considéré comme un véritable chroniqueur de la vie moderne. Il s'était formé en autodidacte et avait réalisé à ses débuts des fresques décoratives pour l'Opéra Garnier aux côtés de son maître Pils, mais s'était bien vite tourné vers les milieux parisiens d'artistes ou les marginaux croqués dans un style rapide et très expressif. Renouard avait appris celle que l'on appela la «sténographie de peintre» en étudiant les estampes japonaises. En 1905 l'album d'esquisses et croquis animaliers *Mouvements, gestes, expressions* valut à son talent, fondé sur l'observation, l'exercice de la mémoire et la rapidité d'un trait évocateur, une consécration quasi officielle.

L'engagement de Renouard par Louvrier de Lajolais amorça la remise en question de la méthode Guillaume, que son directeur avait été pourtant l'un des premiers à soutenir, dès le Congrès des arts du dessin en 1869 et à l'époque de l'adoption de la réforme en 1879. Gaston Quénioux, ancien élève devenu Inspecteur de l'Enseignement du dessin, émit les critiques les plus dures à l'égard d'une discipline qui avait perdu, selon lui, tout lien avec la créativité, stérilisée par la géométrie et par le trait académique, et dont les modèles restaient la statuaire classique et la composition abstraite de solides. Le contrepoison préconisé contre un tel dessèchement n'était autre que la technique du «croquis rapide» dans laquelle Renouard passait maître. Ainsi l'École, en offrant une place de professeur au célèbre illustrateur, devança la réforme de l'enseignement du dessin de 1909. Celle-ci fit de nouveau une place importante à la couleur et aux croquis spontanés réalisés à partir d'objets quotidiens, de la figure vivante et en mouvement.

Michel Melot, «Paul Renouard, illustrateur», *Nouvelles de l'Estampe*, n° 2, février 1971
Linda Nochlin, «Van Gogh, Renouard et la crise du textile à Lyon», dans: *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, éd. Jacqueline Chambon, 1995, pp. 143-174.

3. **Les liens étroits de l'Union centrale des arts décoratifs et de l'École**

L'Union centrale des arts décoratifs trouve ses origines dans la Société de l'art industriel créée en 1845 par Amédée Couder (1797-1864) et Édouard Guichard (1815-1889). Le but de ces deux dessinateurs de modèles textiles – bientôt soutenus par de nombreux confrères - était de valoriser le rôle de l'artiste industriel dans un système de production de plus en plus mécanisé. Il fallait moderniser la formation en ouvrant une école, à laquelle seraient annexés un musée et une bibliothèque; des expositions périodiques devaient faire connaître à un plus large public des créations auxquelles les hiérarchies académiques et l'industrie avaient refusé le statut d'«œuvres d'art». En 1852 une rencontre entre les représentants de la Société et le prince-président suscita des espoirs, mais seules les expositions furent organisées en 1861 et 1863.
En 1864 la Société se renomma Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. Les expositions de 1865 et 1869 furent accompagnées de concours pour les écoles et d'un congrès portant sur les méthodes d'enseignement du dessin dirigé par le futur directeur de l'École nationale des Arts décoratifs, Louvrier de Lajolais. Plus tard l'Union centrale institua en faveur de l'École un prestigieux «prix de voyage» permettant aux élèves méritants de visiter un pays de leur choix.
Réunissant de plus en plus de grands industriels, hauts fonctionnaires et érudits, l'Union centrale prit le nom actuel en 1882, après avoir été reconnue d'utilité publique et avoir fusionné avec une Société du musée des arts décoratifs ayant comme but la recherche d'un lieu d'exposition pour les collections accumulées grâce aux dons et aux prêts. Dès lors l'action de la Société se concentra surtout sur la sauvegarde du patrimoine ancien, négligeant quelque peu les finalités de ses fondateurs; les artistes industriels lui reprochèrent de ne pas soutenir assez la création contemporaine. Le Congrès des arts décoratifs de 1894 fut néanmoins une étape importante pour la reconnaissance des arts autrefois «mineurs». Le musée voulu par la Société ouvrit enfin ses portes en 1905 (quelques salles dès 1902) au Pavillon de Marsan.

Rossella Pezone, *«De l'union de l'art et de l'industrie» : les origines de l'Union centrale des Arts décoratifs et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris*, mémoire de maîtrise de la Sorbonne-Paris IV, 1989.

4**. L'Art nouveau à l'École des Arts décoratifs**

Après un long purgatoire commencé dès 1900 – c'est à dire à peine cinq ans après sa naissance quasi officielle dans le magasin-galerie de Siegfried Bing - l'Art nouveau est désormais reconsidéré et étudié dans toutes ses composantes: de l'École de Nancy - dont la production couvre l'éventail large de l'objet précieux et unique comme du commercial -, au bibelot raffiné témoignant d'une expérimentation de matériaux et de formes, jusqu'aux recherches croisées des peintres, sculpteurs, décorateurs et architectes dans le domaine des arts «domestiques».

L'un des courants les plus féconds de ce mouvement fut celui issu des théories d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Le rationalisme vulgarisé par les nombreux écrits du célèbre architecte s'implanta durablement à l'École grâce à l'enseignement dispensé par ses élèves et épigones, de Victor Ruprich-Robert à Eugène Train, de Charles Genuys à Hector Guimard; ceux-ci s'efforcèrent d'inculquer aux élèves les idées de respect des matériaux et des techniques, d'unité architecturale et de stylisation fonctionnaliste de l'ornement. Le *Traité de la Flore ornementale* de Ruprich-Robert (1866-1876), qui prônait le retour à la Nature non par une imitation servile mais suivant une rationalisation fonctionnaliste de l'ornement, figure d'ailleurs parmi les ouvrages annonciateurs de l'Art nouveau. Genuys souligna les racines rationalistes du nouveau style en déclarant que «cet art [l'Art nouveau], pour subsister et se développer, devra [...] rester dans les limites d'une logique absolue quant à l'emploi des matériaux et à l'appropriation aux besoins imposés.» (*Revue des Arts décoratifs*, 1901, p. 4).

L'École, comme les tenants de l'Art nouveau, rejeta le ressassement des styles du passé, inadaptés à la vie moderne et à l'industrialisation croissante, pour soutenir l'invention. Cette position novatrice lui valut des critiques parfois acerbes de la part des industriels attachés aux modèles anciens. Quelques-uns parmi les créateurs de l'Art nouveau se formèrent ou enseignèrent (ou les deux) à l'École: les déjà cités Genuys et Guimard, mais aussi Auguste Delaherche, Albert Dammouse, Lucien Bonvallet, Lucien Hirtz, Pierre Séguin, Eugène Gaillard, François Decorchemont, Félix Aubert, Tony Selmersheim ou Maurice Dufrêne.

5**. La question de la reconstruction de l'École**

Depuis 1775 la «Petite École» était installée dans l'ancien amphithéâtre de Saint-Côme, au n° 5 de la rue de l'École de Médecine. Ces locaux avaient toujours été insuffisants et étaient devenus malsains avec le temps, suscitant dès le début du XIXe siècle de vives protestations de la part des élèves et de leurs familles et des professeurs.

Mais ce fut Louvrier de Lajolais qui, dans sa volonté de réformer en profondeur l'École, prit véritablement à cœur la question de sa reconstruction, sans réussir pour autant à réaliser ses vœux. Dès 1878 il profita d'une visite du Ministre de l'Instruction pblique et du Directeur des Beaux-arts pour plaider en faveur d'un bâtiment nouveau. Plusieurs projets virent le jour. Le plus ambitieux envisageait la construction d'un grand édifice Quai Montebello permettant l'accueil d'internes et même l'aménagement d'un jardin et d'un petit musée. Si l'idée de l'internat fut rapidement abandonnée, Louvrier de Lajolais insista sur le choix de l'emplacement qui devait être dans l'un «des centres actifs de Paris», là où était plus serré le tissu des industries du luxe, tout en souhaitant éviter le voisinage avec d'autres écoles pour les ouvriers d'art. Une autre option prit en compte, en 1892, la possibilité d'installer l'École dans une aile du futur Musée des arts décoratifs, qui négociait à ce moment-là la cession des restes de la Cour des Comptes (actuel emplacement du musée d'Orsay). Finalement la Commission du musée refusa, de crainte que l'École ne prît trop de place et n'empêchât les collections de s'agrandir. Deux terrains le long du boulevard Saint-Germain avaient alors paru adaptés aux besoins de l'établissement et l'architecte et professeur Charles Genuys conçut deux projets en 1885.

Rien de tout cela fut réalisé. Les interpellations à la Chambre et les efforts de Louvrier de Lajolais se poursuivirent, suivies de promesses sans effet. En 1912 Paul Boncour évoquait désormais le «scandale de la reconstruction» et citait un rapport de 1907 où Charles Couyba - futur directeur de l'École - dénonçait «les salles de dessins [...] éclairées au gaz en plein jour […] l'air empesté par le voisinage des lieux d'aisance béants au-dessus des fosses perdues dans le sol»*.

Aux conditions de travail difficiles des garçons, faisaient écho celles à la limite du supportable de la Section des Jeunes filles, intégrée en 1891. Installée depuis 1875 au n° 10 de la rue de Seine, elle y était restée malgré l'insalubrité officiellement constatée du bâtiment. Les conditions y étaient désastreuses et les cours se déroulaient «dans le mépris le plus absolu de tous les principes d'hygiène, de toutes les règles de construction scolaire, de toutes les mesures de discipline élaborées depuis vingt ans [...].».Aux remontrances répétées des parents, Louvrier de Lajolais ne put répondre que par des regrets désolés et des aveux d'impuissance, et les interventions ne furent que minimes.

Ce ne fut enfin qu'en 1928 – vingt ans après la mort du directeur qui avait le plus fait pour sa reconstruction - que les Jeunes gens comme les Jeunes filles purent bénéficier des nouveaux bâtiments de la rue d'Ulm.

* Paul Boncour, *Art et démocratie*, Paris, Librairie P. Ollendorff, 1912, pp. 83-84.

6**. Gaston Louvrier de Lajolais**

Jacques Auguste Gaston Louvrier de Lajolais (Paris 17 mai 1829 - Limoges janvier 1908), directeur de l'École nationale des Arts décoratifs entre 1877 et 1908, débuta comme peintre. Après s'être formé dans l'atelier de Charles Gleyre, il exposa des paysages aux Salons de 1859, 1861, 1864, 1876 et 1905. Connu pour ses convictions politiques républicaines – il se battit en 1848 et 1870 et fut récompensé par la légion d'honneur - sa carrière se déroula surtout au sein de l'administration. En 1878 il fut nommé membre du Conseil supérieur des Beaux-arts, fit ensuite partie des conseils des Gobelins et de Sèvres et fut l'un des membres les plus actifs de l'Union centrale. Il joua un rôle important dans les rangs de cette Société et de celle du Musée des arts décoratifs (elles fusionnèrent en 1881 en l'Union centrale des arts décoratifs) en tant que vice-président du conseil d'administration et membre de la commission du musée.

L'intérêt de Louvrier de Lajolais pour l'enseignement se manifesta de manière éclatante dès 1868, lorsqu'il participa au Congrès international des arts du dessin à Bruxelles, présidant ensuite celui qui se tint au Palais de l'industrie l'année suivante et prenant part à l'organisation du concours des écoles de l'Union centrale. Il soutint à cette occasion deux des idées qui devaient inspirer sa réforme de l'École des Arts décoratifs: l'idée de «l'unité de l'art [et de] l'unité de son enseignement», et la nécessité de rendre obligatoire dès l'école primaire l'enseignement du dessin. Sa longue direction lui permit de voir réalisés quelques-uns de ses vœux et d'exploiter les effets des réformes. Il put rendre tout d'abord son importance au dessin et l'innova même radicalement en instituant des cours d'anatomie des animaux et de dessin «vivant et en mouvement». Il rétablit aussi l'unité des arts en appliquant le concept d'«enseignement simultané obligatoire» et en ouvrant plus largement l'atelier d'application décorative. Sensible aux mutations de l'industrie, il n'hésita pas à introduire tout ce qui pouvait favoriser la pris en compte des nouveaux moyens de production. Il réussit en somme à faire de la «Petite École» - passerelle traditionnelle pour l'École des Beaux-arts - une vraie école avec une identité bien précise et à ouvrir son établissement au monde artistique contemporain. En revanche, malgré ses efforts, l'industrie lui témoigna une certaine hostilité et Louvrier de Lajolais ne réussit pas à faire de ses élèves les fournisseurs de modèles pour le «Faubourg».

7**. Art utile, industriel, appliqué ou décoratif?**

Pendant la seconde moitié du XIXe siècle l'idée d'«unité des arts» s'imposa progressivement en bouleversant les hiérarchies académiques; les arts «mineurs» se trouvèrent alors au cœur d'un débat que les expositions universelles, les manifestations diverses organisées par l'Union centrale et plus tard les Salons alimentèrent. La reconnaissance du statut d'œuvre d'art pour des créations appartenant au domaine de l'utile et réalisées parfois avec le concours de la machine n'allait pas de soi. La définition même de ce camp artistique restait problématique. Les arts «mineurs» avaient-il droit à l'autonomie esthétique ou relevaient, au contraire, des autres arts? Pour certains – Viollet-le-Duc fut le plus convaincant - l'unité de l'art ne pouvait se réaliser que sous la houlette de l'architecture, la peinture et la sculpture n'atteignant leur véritable essence qu'en se soumettant à leur fonction décorative et monumentale. Mis à part l'architecture tous les arts étaient alors «décoratifs» et concouraient également à la réalisation de l'unité de style. D'autres mirent l'accent sur cette «utilité» qui avait valu à tant d'objets l'exclusion du domaine de l'art: le comte de Laborde, dans son célèbre rapport de 1851, plaida justement en faveur de ces œuvres qui devaient concilier bon marché et qualité esthétique en qualifiant cet art d'«utile», synonyme pour Roger Marx de «social». Félix Bracquemond fut peut-être le seul qui osa renverser véritablement les termes de la question arts majeurs-arts mineurs: en faisant écho à John Ruskin et à sa métaphore de la colonne et du poteau, il fit de l'ornement «l'expression suprême des arts», sa véritable quintessence.
La position de l'École des Arts décoratifs fut, encore une fois, très proche de celle de l'Union centrale. La puissante société avait adopté à ses débuts les termes d'«art industriel», puis de «beaux-arts appliqués à l'industrie» pour aboutir enfin aux «arts décoratifs», indétermination sémantique qui recouvrait une difficulté réelle à choisir un camp entre production utilitaire et création pure. Membre actif de l'Union centrale, Louvrier de Lajolais (et l'École avec lui) refusa aussi toute position radicale, préférant croire à l'existence d'une branche autonome de la création dont la dignité et la légitimité étaient assurées par le rattachement au tronc commun des arts du dessin. De là l'écho important donné, au sein de l'École, à la réforme de l'enseignement du dessin élaborée par E. Guillaume: l'artiste, sans pour autant négliger les nécessaires connaissances techniques, devait maîtriser en amont la conception des formes grâce à l'outil du dessin. Il ne faut pas croire, cependant, que nous sommes en présence du «designer» du XXe siècle: le terme «décoratif» précisait bien qu'il s'agissait encore d'un art «somptuaire», lié souvent à des techniques complexes et à des matériaux non communs, en principe loin de la reproduction mécanique et du bas prix. La fondation des «ateliers d'application décorative» par Louvrier de Lajolais, dit bien la relation privilégiée que l'École entendait maintenir avec le «métier» de l'artisan. Créateur d'une œuvre d'art ou d'un objet utile? L'École, comme la plupart des artistes décorateurs de la fin du siècle, ne voulut visiblement pas choisir son camp, et continua à hésiter entre les deux options au moins jusqu'à la Grande Guerre.

Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie Impériale, 1856, vol. I: *Le passé*, 407 p.; vol. II: *L'avenir*, 635 p.
Félix Bracquemond, *Du Dessin et de la Couleur*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885, 281 p.
Roger Marx, *L'Art social*, préface d'Anatole France, Paris, E. Fasquelle, 1913, XI-312 p.

8**. Un artiste industriel à l'École: Félix Aubert**

Après avoir commencé par dispenser des conférences, Félix Aubert (1866-1940) fut professeur de l'Atelier d'art industriel de 1907 à 1935. Ce fut Charles Genuys qui demanda à l'administration des Beaux-arts d'engager à la place de Marcel Rouillard (décédé) cet artiste très lié à l'industrie et représentant majeur de l'Art nouveau.

Aubert a joué un rôle de première importance en tant que décorateur de surfaces: il fournit des modèles de dentelles, papiers peints, tentures, pochoirs, tapis, tissus imprimés ou brodés. Malheureusement son œuvre ne peut aujourd'hui être appréciée que par les reproductions des revues et par les quelques pièces conservées dans des collections publiques (musée des Arts décoratifs de Paris, musée de Mulhouse) ou privées (Courseulles-sur-Mer, Calvados). Ce fut peut-être par le biais des fabricants de tapis à Aubusson (Sallandrouze) avec qui il collabora qu'Aubert fut appelé comme conférencier à l'École, où il fut particulièrement apprécié sur des sujets techniques de décoration de textiles. Mais Aubert était aussi connu dans les milieux artistiques parisiens comme membre du groupe de *l'Art dans Tout* (1896-1901), avec qui il exposa et collabora à des créations collectives. Il travailla en même temps pour la *Maison moderne* de Julius Meier-Graefe qui lui consacra des articles élogieux dans les pages de *l'Art décoratif*.

Le nom d'Aubert reste surtout lié à une tentative unique en France de modernisation de la dentelle, produit de luxe dont il voulut rénover le répertoire décoratif et abaisser les coûts en simplifiant la fabrication. Il breveta les nouveaux procédés de sa «dentelle polychrome» en 1898, obtenant des commandes prestigieuses.

Aubert contribua de manière essentielle à modifier le rôle de l'artiste dans un monde qui commençait à être profondément modifié par l'introduction de la machine et par l'élargissement de la clientèle: il fut l'un des rares décorateurs de l'Art nouveau à chercher constamment une collaboration avec l'industrie, en acceptant de s'adapter aux contraintes de la production et du marché. Ce fut sûrement cet aspect de ses compétences que l'École apprécia en lui confiant la direction d'un atelier qui s'appelait désormais «d'art industriel».

Rossella Froissart-Pezone, «Félix Aubert, *Art dans Tout*, and Art Nouveau Lace», *Studies in the Decorative Arts*, vol. VIII, n° 2, printemps-été 2001, pp. 37-76.

9**. L'École des Beaux-arts réformée et l'École des Arts décoratifs.**

Les faits sont connus: la réforme de l'École des Beaux-arts tentée en 1863 fut un échec retentissant pour son inspirateur, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et pour ceux qui l'avaient soutenu. L'architecte et théoricien avait voulu joindre des ateliers aux enseignements théoriques afin, entre autres, de retrouver cette unité entre les savoirs intellectuel et technique que la doctrine académique était accusée d'avoir brisée. Viollet-le-Duc, à contre-courant d'un siècle privilégiant selon lui les «spécialités» et au nom de l'«unité de l'art», avait aussi souhaité une refonte des programmes et des méthodes établissant une relation étroite «entre les diverses branches des études plastiques». Ces idées eurent aussi comme résultat, en 1873, l'ouverture à l'École des Beaux-arts d'un cours de «composition décorative» confié à Victor Galland (1822-1892), cours transformé en 1879 en un «enseignement simultané des trois arts», obligatoire pour les architectes et soumis à une épreuve finale.

Si cette nouveauté fût mal accueillie rue Bonaparte, elle porta ses meilleurs fruits à l'École des Arts décoratifs, où Viollet-le-Duc avait enseigné et qui comptait des élèves fidèles parmi les professeurs. Deux changements majeurs dans l'organisation de l'École peuvent être portés à son actif.

D'abord la création, en 1874, de l'«atelier d'application décorative», qui prit son véritable essor sous la direction de Louvrier de Lajolais et qui devint en 1907 l'«atelier d'art industriel». Le choix d'Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902) - il dirigea l'atelier de 1874 à 1902 – ne fut peut-être pas un hasard: son goût exclusif pour la Renaissance faisait de ce peintre le «maître» idéal, inspiré des méthodes d'enseignement d'une époque qui avait réalisé pleinement cette «unité» perdue depuis.

L'autre conséquence fut la volonté de reformer la discipline et le déroulement des programmes suivant le principe de cet «enseignement simultané obligatoire» qui était de toute évidence inspiré de celui dispensé par Galland.

L'assaut porté par Viollet-le-Duc à l'École des Beaux-arts au nom de l'unité – de l'esprit et de la main, et entre les arts –, fut en somme pleinement profitable à l'École des Arts décoratifs et contribua de manière décisive à la cause de ses recrues, qui pouvaient désormais légitimement réclamer une place aux côtés de leurs confrères des arts «majeurs».

Débats et polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin, Louis Vitet, Eugène Viollet-le-Duc, avec une préface de Bruno Foucart, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1984.

10. **Un élève type, l'ébéniste et décorateur Tony Selmersheim**

Tony Selmersheim (1871-1971) jouit d'une large reconnaissance pendant l'Art nouveau, poursuivant ensuite son activité jusqu'à la fin des années 1930. Fils de Paul Selmersheim, architecte diocésain de stricte foi viollet-le-ducienne, Tony dut bénéficier d'un milieu familial culturellement stimulant. Selon son propre témoignage, il s'inscrivit en 1890 à l'École des Arts décoratifs dans la classe de «bosse» (les registres d'inscription le mentionnent parmi les élèves primés en 1893) mais compléta sa formation en suivant aussi les cours d'une autre pépinière parisienne de décorateurs, l'École Guérin, où enseignait Eugène Grasset. Les prix qu'il remporta dans les deux écoles témoignent des débuts brillants de cet artiste, qui apprit à maîtriser à la fois les lois de la composition et l'emploi de matériaux divers. Par ailleurs dès son entrée sur la scène artistique il se montra intéressé par les nouveaux moyens mécaniques de fabrication: en 1895 il exposa au Salon de la Société nationale une bibliothèque conçue pour être réalisée à la machine, trait assez original pour être remarqué par la presse. Cette ouverture d'esprit était aussi le résultat d'un enseignement que Louvrier de Lajolais avait voulu adapter aux bouleversements subis par les métiers d'art. N'avait-il pas affirmé en 1882 la nécessité pour l'École de former des artistes capables de fournir «des modèles excellents dont la reproduction puisse se faire industriellement» afin de fabriquer des produits à bon marché? Associé à l'architecte Charles Plumet et avec lui membre de l'*Art dans Tout* (1896-1901) Tony Selmersheim fut l'un des premiers décorateurs à prendre en compte dans la conception du mobilier et de sa décoration les procédés mécaniques, et équipa ses ateliers en conséquence. Les meubles et les luminaires qu'il réalisa entre 1895 et 1904 avec son associé restent les exemples les plus remarquables d'un rationalisme pragmatique dont l'École se fit la vulgarisatrice efficace.

Rossella Froissart-Pezone, «Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'*Art dans Tout*: un mobilier rationnel pour un "art social"», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2003, pp. 1-36.

11**. L'enquête sur les industries d'art de 1881.**

Au début des années 1880 les industries d'art subissaient une crise profonde: l'introduction de la machine, le changement des méthodes commerciales (les grands magasins remplacent peu à peu les ateliers et petites boutiques traditionnelles) et la concurrence étrangère semblaient en être les causes principales. Par ailleurs le déclin irréversible de l'apprentissage s'accélérait sous l'effet de la réglementation du travail enfantin et de la mise en place de l'instruction gratuite et obligatoire.
Plusieurs enquêtes tentèrent alors de pointer la baisse quantitative et qualitative de la production française des «arts du luxe» et d'ébaucher des solutions. Sous l'éphémère Ministère des arts voulu par Gambetta (14 novembre 1881-26 janvier 1882), une Commission dirigée par Antonin Proust recueillit les témoignages de fabricants, artistes, enseignants, directeurs d'écoles et représentants de chambres syndicales. La somme des dépositions dessine le tableau des difficultés traversées par les industries d'art. Il résulte de cette enquête que la crise n'était pas tant due à la mécanisation (et à la division du travail qui en découlait), mais aux moyens archaïques de fabrication, distribution et vente qui rendaient la plupart des industries incapables de répondre à une demande accrue. La main d'œuvre était, à tous les niveaux, peu ou pas formée et figée dans la copie de l'ancien. Le *sweating system* accablait les minuscules ateliers familiaux du Faubourg. La collaboration d'artistes était plutôt perçue comme une entrave, car il ne fallait pas risquer de contrarier les goûts peu ouverts de la clientèle avec des modèles nouveaux.
Louvrier de Lajolais vint présenter à la Commission les réformes qu'il avait engagées à l'École des Arts décoratifs afin de répondre à la crise. Les changements visaient, dans leur ensemble, à former une génération d'artistes aux connaissances techniques et théoriques larges, aux capacités d'adaptation accrues et pouvant fournir des modèles originaux aux industriels, pour qu'enfin ceux-ci puissent abandonner les mauvais pastiches. L'on constata cependant que la volonté d'innovation montrée par l'École et louée par les enquêteurs n'allait pas dans le sens souhaité par les industriels. Ces derniers auraient voulu que l'État se chargeât, plutôt que de l'éducation complète de l'artiste décorateur, d'une formation professionnelle ciblée, axée sur des compétences techniques très précises et immédiatement exploitables. Entre le désir de Louvrier de Lajolais de relever le statut de l'artiste décorateur en faisant de lui un créateur de modèles originaux, et les exigences beaucoup plus concrètes des fabricants qui voulaient disposer à peu de frais d'une main d'œuvre qualifiée, la distance parut insurmontable. Les conséquences de l'échec du dialogue entamé à l'occasion de l'Enquête de 1881 entre les milieux de l'art et l'industrie, se prolongèrent au moins jusqu'à la première Guerre, empêchant une entente que d'autres pays surent, en revanche, réaliser. Cette toute première tentative d'un «Werkbund français» n'eut malheureusement pas les résultats que ses organisateurs avaient espérés.

Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-arts, Direction des Beaux-arts, Bureau de l'Enseignement, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, instituée par décret en date du 24 décembre 1881, [Rapport], Paris, Impr. A. Quantin, 1884, XL-517 p.