



**HAL**  
open science

# ”De l’union de l’art et de l’industrie” : les origines de l’Union centrale et la fondation du Musée des arts décoratifs de Paris

Rossella Pezone Froissart

## ► To cite this version:

Rossella Pezone Froissart. ”De l’union de l’art et de l’industrie” : les origines de l’Union centrale et la fondation du Musée des arts décoratifs de Paris. Art et histoire de l’art. Université Paris IV Sorbonne, 1990. Français. NNT : . tel-03029865

**HAL Id: tel-03029865**

**<https://amu.hal.science/tel-03029865>**

Submitted on 29 Nov 2020

**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 PEZONE**

Maîtrise d'Histoire de l'Art  
Université Sorbonne-Paris IV

**"L'UNION DE L'ART ET DE L'INDUSTRIE":  
LES ORIGINES DE L'UCAD ET DU MUSEE  
DES ARTS DECORATIFS**

Directeur des travaux : M. Bruno Foucart  
Octobre 1990

*"L'industrie et l'art sont liés ensemble par le lien qui doit unir le travail réel avec le travail idéal, le produit matériel avec le produit perfectionné, et c'est ainsi que, dans l'histoire de l'humanité, l'ouvrier, l'artisan et l'artiste appartiennent à la même famille"*

Gabriel Davioud

Quelques personnes ont été précieuses pour mener à bien cette étude. J'aimerais par ces quelques lignes remercier Cyrille qui, avec une patience infinie, a corrigé mes épreuves et mes nombreux italianismes...

Mme Yolande Amic m'a guidé dans mes recherches aux archives de l'UCAD. D'autre part Mme Yvonne Brunhammer, Conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs, a bien voulu s'entretenir avec moi et me donner des renseignements précieux. Je voudrais enfin remercier mes deux directeurs de maîtrise. M. Arturo Fittipaldi professeur de Muséologie à l'Université de Naples et M. Bruno Foucart, mon directeur de maîtrise à la Sorbonne, ont suivi mes travaux et m'ont prodigué leurs conseils.

## AVERTISSEMENT

Ce texte étant le premier que je rédige en français, je prie le lecteur d'être indulgent envers mes fautes et mes tournures de phrase italiennes. Cette étude est destinée également à la faculté de Naples comme thèse de "laurea", ce qui explique sa longueur.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION p.1

- I -

L'EVOLUTION DU DEBAT SUR LES ARTS ET L'INDUSTRIE EN FRANCE DE LA REVOLUTION AU SECOND EMPIRE, LES ORIGINES ET LA FONDATION DE L'UNION CENTRALE p.6

A- POUR UNE INTRODUCTION: L'IDEE DE L'UNION DE L'ART ET DE TECHNIQUE, DES PHILOSOPHES DU SIECLE DES LUMIERES AU COMTE DE LABORDE p.7

a- Les arts en tant que "métier": les premières expositions industrielles et le Conservatoire p.7

b- Les premières tentatives de collaboration entre artistes et industriels: la "corruption du goût public" p.14

c- Le débat sur les arts industriels en France après l'exposition universelle de 1851 p.20

B- LE LONG CHEMIN DU PROJET D'UN MUSEE DES ARTS DECORATIFS A PARIS p.27

a- A. Chenavard, A. Couder, J. Feuchère: l'idée d'un musée de modèles p.27

b- La Société du Progrès des Arts Industriels et sa première exposition au Palais de l'Industrie en 1861 p.32

C- L'EXISTENCE EPHEMERE DE LA SOCIETE DU PROGRES DES ARTS INDUSTRIELS ET SA DISSOLUTION; LA FONDATION DE L'UNION CENTRALE p.42

a- L'exposition de 1863 et les conflits à l'intérieur de la Société du Progrès des Arts Industriels p.42

b- Fondation, organisation et statuts de l'Union Centrale p.46

c- La doctrine du "beau dans l'utile" p.50

d- La contribution de l'architecte et ingénieur J. G. Davioud au débat sur l'union de l'art et de l'industrie: le mémoire de 1873 p.55

-II-

LA MISE EN OEUVRE DU "BEAU DANS L'UTILE": LES EXPOSITIONS, LES CONCOURS, LE "COLLEGE DES BEAUX-

ARTS APPLIQUES A L'INDUSTRIE" ET LA QUESTION DE  
L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN p.62

A- L'ACTIVITE DE L'UNION CENTRALE AVANT LA GUERRE DE 1870  
p.63

a- Le Palais de l'Industrie, siège de l'Union Centrale p.63

b- L'exposition de 1865 p.65

c- L'exposition et les concours de 1869 p.72

d- Le congrès de 1869 et le projet du "Collège des beaux-arts  
appliqués à l'industrie". p.77

B- LA CRISE DE 1870 A 1873 ET LA REPRISE p.87

a- L'interruption des activités de 1870 à 1873 p.87

b- Reconstitution et nouveaux statuts de l'Union Centrale de  
1874 p.90

c- L'exposition de 1874 p.93



LE PROJET DE FONDATION DU MUSEE DES ARTS  
DECORATIFS SE PRECISE: LE CHOIX DES OBJETS, LEUR  
CLASSIFICATION ET EXPOSITION, L'INSTALLATION  
DEFINITIVE AU PAVILLON DE MARSAN p.102

A- LES PREMISSES DU MUSEE ET LA FORMATION DE LA SOCIETE  
DU MUSEE DES ARTS DECORATIFS p.103

a- L'exposition de 1876 au Palais de l'Industrie p.103

b- "Il n'est pas moins urgent d'encourager la création de  
musées d'art appliqués à l'industrie..." p.113

c- Statuts et organisation de la Société du Musée des Arts  
Décoratifs p.118

B- LE DEBAT LIE A LA CREATION DU MUSEE: CLASSIFICATION DES  
COLLECTIONS, CHOIX DU LOCAL ET DE LA PRESENTATION,  
RIVALITES ENTRE L'UNION CENTRALE ET LA SOCIETE DU MUSEE  
p.126

a- La classification des collections: les trois projets de  
G. Lafenestre, G. Berger et G. Bapst p.126

b- La fusion de l'Union Centrale et de la Société du Musée:  
l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD) p.134

c- Le siège du musée: au "centre de la fabrique de Paris" ou dans le "temple de l'Art"? p.140

d- Un musée de modèles pour les ouvriers ou des collections d'objets d'art pour des amateurs? p.146

e- La fin des utopies du XIXème siècle: le Musée des Arts Décoratifs inauguré au Pavillon de Marsan en 1905 p.154

CONCLUSION p.157

NOTES p.160

BIBLIOGRAPHIE p.197

## INTRODUCTION

Le siècle des Lumières voit dans le travail un moyen puissant pour l'homme de s'exprimer et en même temps de dominer la nature. La création, dans n'importe quel domaine de l'activité humaine, est l'union féconde de l'intelligence et de l'expérience pratique, de l'esprit et de la main. La révolution industrielle ouvre un éventail de possibilités productives et commerciales inconnues auparavant; les inventions dans les différents domaines de la technique permettent une reproduction théoriquement infinie d'objets qui ont eu jusque là une diffusion limitée. Au début du XIXème siècle l' évolution scientifique alimente la confiance, qui était déjà perceptible à l'époque précédente, dans les possibilité de l'homme de créer un monde fondé sur la paix et sur le travail de tous les peuples. Les expositions universelles restent le témoignage le plus important de l'esprit universaliste et utopique du XIXème siècle.

Mais les changements dûs à l'industrialisation ne contribuent pas tous à l'épanouissement matériel et spirituel de l'humanité. Parmi les conséquences néfastes, la division du travail est certainement perçue comme celle qui attente le plus à l'intégrité de l'homme.

La position de l'artiste à l'intérieur de la société évolue au fur et à mesure que les effets du bouleversement deviennent plus profonds et irréversibles. Le savoir technique de l'artisan est tout à coup nié et fragmenté par la division du travail, il se transforme en exécuteur passif d'une oeuvre dont la conception ne lui appartient plus. D'autre part le statut de l'oeuvre change aussi. Reproduit en

des milliers d'exemplaires et en fonction d'un marché où les valeurs esthétiques suivent les fluctuations rapides du goût des nouvelles classes bourgeoises, l'objet perd sa connotation artistique originale parce qu'il perd ce que Benjamin appelle l'"aura". L'imitation des styles des époques révolues est pour l'industrie une façon de satisfaire le désir de "beauté" de l'acquéreur et de combler le vide imaginaire dans l'attente de solutions nouvelles au problème de "forme" et "fonction".

Pendant tout le siècle on assiste à un foisonnement d'études érudites sur les arts décoratifs du passé, jadis qualifiés de "mineurs". Un nouveau genre de collectionneur, sur le modèle du cousin Pons ou de Edouard du Sommerard, accumule ce que le conte de Laborde appelle encore "le bric-à-brac du passé" (1). Ces objets qui n'étaient souvent que le décor de la vie quotidienne et qui possèdent le charme d'une maîtrise technique que les nostalgiques considèrent désormais perdue, inspirent la convoitise des amateurs. Ces trois éléments apparemment hétérogènes, transformation de l'artisan en ouvrier, manque de style dans les objets produits industriellement, intérêt envers les arts décoratifs du passé, sont la cause, dans des proportions différentes, de la naissance, au XIXème siècle, de la plupart des musées *d'art industriel* européens.

Dans quelle mesure le Musée des Arts Décoratifs de Paris s'insère dans ce courant européen? Dans quelles proportions les trois éléments cités ci-dessus jouent dans la formation de ses collections? Quel est le rôle joué par la société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs dans la fondation du MAD? Quelles sont les difficultés auxquelles se heurtent ses fondateurs pour que, projeté déjà en 1852, le Musée des Arts Décoratifs ne puisse s'installer qu'en 1905?

Enfin, le musée qui ouvre ses portes au Pavillon de Marsan est-il bien le même que celui rêvé cinquante ans plus tôt?

Les ouvrages ou les articles consacrés aux musées d' *art industriel* du XIXème siècle ne donnent pas de réponse à cette foule de questions: le MAD n'est que très rarement pris en considération et jamais dans les mêmes termes que les prototypes du genre, South Kensington ou Osterreichisches Museum für Kunst und Industrie.

Si nous nous limitons à examiner les collections installées au Pavillon de Marsan en 1905, nous risquerions de considérer le musée comme un simple musée d'art avec des buts uniquement historiques et érudits. L'étude des origines de l'Union Centrale est nécessaire pour restituer au Musée des Arts Décoratifs sa vraie dimension: le débat long et complexe auquel la fondation du musée donne lieu à l'intérieur de la société pendant un demi-siècle est en effet inséparable du résultat final.

Les deux pôles classiques de la muséologie, autour desquels les historiens regroupent la plupart des collections occidentales modernes, coexistent et s'affrontent dans le passé du MAD. Musée de modèles pour l'éducation du nouvel artiste-ouvrier, ou musée d'art pour la joie des amateurs raffinés et érudits? Les fondateurs du MAD oscillent entre les deux options passant à travers toutes les nuances qui comblent la distance entre l'une et l'autre.

Les vicissitudes, l'activité et les buts poursuivis par l'Union Centrale ne sont nullement étrangers au débat et marquent profondément la structure et l'aspect des collections que nous pouvons admirer encore aujourd'hui. La fondation de la société, dûe à des fabricants et artistes industriels, les nombreux concours et expositions qu'elle organise au Palais de l'Industrie, la bibliothèque et les cours qu'elle

met à la disposition des "ouvriers", les projets d'école et de musée industriel, tout cela laisse des traces profondes dans le futur Musée du Pavillon de Marsan. Ces traces seraient difficiles à cerner sans une analyse préalable du parcours historique suivi par l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie d'abord et de l'Union Centrale des Arts Décoratifs ensuite.

Le glissement progressif de l'Union Centrale d'un projet de musée pédagogique et didactique des débuts au musée "artistique" finalement réalisé, ne se fait pas sans conflits et déchirures.

Dans un premier temps, je retracerai le contexte historique dans lequel est né le débat sur les *arts industriels* et l'Union Centrale. Les origines de cette société se situent dans la réaction que certains artistes et fabricants ont vis-à-vis des changements introduits par l'industrie dans le domaine de la création artistique. La doctrine du "beau dans l'utile", officiellement exposée par l'Union Centrale en 1866, reprend en partie des propos formulés déjà trente ans auparavant. Je suivrai par la suite les activités à travers lesquelles l'Union Centrale essaye de diffuser ses théories sur le statut et la formation de l' *artiste industriel* , et sur la conception de l'art qui doit le guider. Pendant cette première époque, le musée n'est qu'un des nombreux moyens d'action: bibliothèque, cours, expositions, concours, congrès jouent un rôle au moins aussi important que les collections de la Place des Vosges. C'est seulement après la guerre de 1870 que le projet du musée se précise; à partir de 1876 l'Union Centrale et la Société du Musée des Arts Décoratifs concentrent leurs efforts et ressources à la formation et l'installation des collections. La troisième partie sera donc uniquement consacrée à

l'examen des débats liés au musée et des vicissitudes qui retardent son installation jusqu'en 1905.

- I -

L'EVOLUTION DU DEBAT SUR LES ARTS ET  
L'INDUSTRIE EN FRANCE DE LA  
REVOLUTION AU SECOND EMPIRE; LES  
ORIGINES ET LA FONDATION DE L'UNION  
CENTRALE



## A- POUR UNE INTRODUCTION: L'IDEE DE L'UNION DE L'ART ET DE LA TECHNIQUE, DES PHILOSOPHES DU SIECLE DES LUMIERES AU COMTE DE LABORDE

a- Les arts en tant que "métier": les premières expositions industrielles et le Conservatoire

"Devonsi unir fabrica e ragione  
e sia funzion la rappresentazione"

Epigraphe pour Carlo Lodoli (1)

C'est environ à la fin de la Renaissance que l'historiographie récente remonte pour déterminer le moment à partir duquel les arts se séparèrent en mécaniques et libéraux, et c'est aux idées des Encyclopédistes, puis de la Révolution, qu'elle fixe la tentative de renouer les liens anciens.

Ce furent les Encyclopédistes qui réconcilièrent la spéculation philosophique avec l'application des idées au domaine de la vie matérielle: l'utilisation de moyens physiques, fussent-ils des bras ou des machines, ne pouvait pas empêcher la création qui, au contraire, pour les hommes des siècles précédents, était dénuée de toute manipulation de la matière.

Déjà Leonardo da Vinci avait affirmé: "La sculpture n'est pas une science mais un art très mécanique, parce qu'elle produit sueur et peine corporelle à son opérateur" (2). Le dessin, en tant qu'activité essentiellement mentale, dans l'interprétation pseudo-philosophique de Taddeo Zuccari, était "segno di Dio".

Les termes du débat resteront constants dans les traités d'art jusqu'au moment où le renversement dû à la révolution française et

à la révolution industrielle, la dernière moins fulgurante mais aussi décisive que la première, se repercutera sur les valeurs artistiques (3).

Les expositions des produits de l'industrie nationale seront un des multiples reflets que ce changement portera à la vie artistique de l'Europe; elles se prolongeront pendant toute la première moitié du XIXème et se transformeront en universelles dès que le libéralisme aura abattu en partie les frontières commerciales.

La "Royal Society for the Encouragement of Arts Manufactures and Commerce" avait songé au rôle d'émulation entre les producteurs et de diffusion commerciale qu'une exposition industrielle pouvait jouer dans le développement économique. Elle avait, dès les débuts de la deuxième moitié du XVIIIème siècle, organisé des expositions des produits de l'industrie (4). Toutefois soulignons le caractère d'originalité très fort de l'exposition française de 1798: elle est le résultat d'un changement radical de la société et des idéologies, changement qui émerge très nettement des paroles de Emeric David, François de Neufchateau, Louis Costaz et Jean Antoine Chaptal, pour ne citer que quelques-uns des promoteurs de ces manifestations.

Ce qui permet en France leur réalisation matérielle, et qui la stimule même, est aussi un des événements clés qui précèdent de peu la Révolution: l'abolition des corporations en 1777. L'édit de Turgot est pour l'industrie manufacturière une percée, une explosion libératrice d'énergies et de productivité étouffées jusqu'à ce moment par les restrictions rétrogrades de l'ancien régime.

C'est en 1797 qu'a lieu la première tentative d'organisation d'une exposition industrielle: le Marquis d'Azève réalise seulement en

partie le projet en exposant des objets d'art et en organisant une loterie de porcelaine et des "jeux gymniques" dans une salle du Palais Royal.

François de Neufchateau réalise l'exposition en 1798; il adresse en cette même année, le 11 Fructidor, une circulaire aux administrations centrales des départements. Cette "fête d'Etat" est justifiée ainsi par le ministre de l'Intérieur: " Les arts les plus communs s'éclairent au foyer de la lumière des sciences et les mathématiques, la physique, la chimie, le dessin appliqué aux arts et métiers, doivent guider leurs procédés, améliorer leurs machines, simplifier leurs formes et doubler leurs succès en diminuant leurs main-d'oeuvre..." (5).

Ces paroles, comme celles de tant d'autres discours prononcés par les organisateurs des expositions industrielles qui se sont succédées tout au long des années révolutionnaires, sont claires et nettes: la *Raison* des Encyclopédistes les a profondément influencées. La séparation entre art et industrie est abolie, les deux sont appelées ensemble à libérer l'homme de ce qui a été considéré, et le sera encore plus au XIXème siècle, comme un esclavage: le travail manuel. Une confiance absolue est manifestée à l'égard des sciences exactes et de leur application industrielle; elle n'est pas, à cette époque, voilée par la laideur des villes polluées et malsaines , ou par la pauvreté de la classe ouvrière, ce qui préserve ces paroles intactes dans leur pureté idéale du paternalisme si fréquent dans tant de discours du XIXème siècle.

L'esthétique néo-classiciste de l'époque, loin d'être un facteur contradictoire, est complètement assimilée dans son acception de simplicité et de pureté formelle, afin de propager une nouvelle valeur, celle de la fonctionnalité de l'objet. L'entreprise artistique et

productive de Wedgwood en Angleterre allait dans le même sens et représentait la pointe la plus avancée de la première pratique du design industriel. "L'invention", le "perfectionnement", l'"Utilité publique" (6) sont les qualités officiellement récompensées à la fin de ces expositions.

Dans ce même esprit Camus déclare, en 1801 à l'occasion de la deuxième exposition, la confraternité des arts, et exalte l'élégance des formes adaptées aux services les plus communs et largement diffusés par des prix accessibles. Le ministre de l'Intérieur J. A. Chaptal dans la circulaire du 26 avril organisant l'exposition de 1802, juge aussi de l'importance des manufactures par l'utilité, le nombre et le prix des produits qui en sortent: "La poterie la plus grossière, si elle est bonne et à bas prix, a le même mérite [...] que l'élégante porcelaine" (7). Claude Anthelme Costaz dans son rapport pour l'exposition de 1806 déclare: "Notre attention s'est particulièrement et presque exclusivement fixée sur les productions qui peuvent devenir un objet de commerce; et l'étendue de ce commerce a toujours eu une grande influence sur nos jugements. Il est des ouvrages dont l'exécution suppose une adresse rare et quelquefois une instruction distinguée, et qui cependant ne sont pas de nature à former une branche de commerce" (8).

Il est vrai que la théorie révolutionnaire de la "fraternité des arts", se veine, au fur et à mesure que la situation économique française empire à cause de la guerre et du blocus anglais, d'un accent fortement autarcique. Les Français voudraient battre l'industrie anglaise sur son propre terrain, celui des produits utiles, repoussant la production traditionnelle d'objets de luxe.

La pensée scientifique et l'idéologie d'hommes tels que Chaptal, Camus, Anthelme et Louis Costaz, Montgolfier, Berthollet, Gay-

Lussac, Monge, pour ne citer que les plus connus, influence profondément l'esprit de ces "fêtes" de la productivité nationale: les préoccupations démocratiques sont surtout évidentes dans la préférence donnée aux objets d'usage commun, même si une forme de beauté simple et digne demeure appréciée.

A. Costaz affirme en 1806 que les meilleurs résultats sont obtenus grâce " à la facilité qu'ont les artistes de communiquer avec les savants, qui les aident volontiers de leurs conseils" (9) et ajoute: "[grâce] au Conservatoire des Arts et Métiers, qui, en offrant un point de départ pour les recherches, leurs évite des tâtonnements longs et inutiles".

Ainsi on arrive à l'autre importante réalisation de ce grand mouvement d'idées qui bouleversa la fin du XVIIIème siècle: l'institution du premier musée créé pour fournir une solution rationnelle aux besoins de son époque. Un musée qui ne devait pas se limiter à montrer au public, comprenant d'un jour à l'autre la population entière, une collection d'oeuvres d'un passé désormais révolu: dans ses salles devaient s'accumuler au fur et à mesure les nouveautés techniques et artistiques pour l'instruction du visiteur de façon à déterminer un progrès continu et irréversible. Les expositions et le Conservatoire sont intimement liés: l'accroissement des collections se fait grâce aux échantillons que les fabricants primés doivent déposer, avec l'inscription de leur nom, au musée (10). Aussi les membres du jury des expositions sont, pour la plupart, recrutés dans les rangs du personnel scientifique du musée même.

Emeric David proposait en 1796 la fondation d'un musée "de chefs d'oeuvre des habiles ouvriers vivants dans tous les arts. Là, le charpentier déposerait le modèle d'une machine dont l'invention ou l'exécution pourrait l'honorer; le serrurier montrerait comment il assouplit un métal revêché; le menuisier, le fondeur feraient voir jusqu'à quel degré de perfection ils savent réunir, dans leurs ouvrages, et la plus grande utilité, et le charme des formes les plus agréables [...]. Ennoblissons tous les états, - dit-il - pour anoblir le caractère de tous ceux qui les exercent!" (11). C'est dans le travail que s'exprime la créativité de l'homme, c'est là qu'il peut se reconnaître en démiurge transformateur de la Nature.

A la fin du XVIIIème siècle la France avait essayé de s'aligner sur celle qui était la première des nations industrialisées, l'Angleterre; cet effort avait amené des transformations importantes dans ce sens, mais la vraie révolution des conditions de production était encore lointaine et la division du travail à ses débuts. Au XIXème siècle la transformation ayant aboutie, on ne s'identifiera plus avec cet homme confiant: " [...] des raisons sociales [vont] conspirer à renforcer de toutes parts [...] la confiance dans le caractère de l'art et dans le caractère maudit du travail moderne" (12). Certainement cette dévaluation de la valeur morale et formatrice du travail n'est pas fortuite: comment intégrer dans l'idée "humaniste" que les Encyclopédistes avaient de la production, l'abrutissement de la division du travail?

Diderot avait exprimé un jugement positif sur le partage, à l'intérieur d'une fabrique, des opérations mécaniques distribuées selon les aptitudes et les capacités des ouvriers; cela évidemment au nom de la rationalité qui signifiait bien produire et dans des conditions permettant l'exercice de l'intelligence humaine. A la fin

du XVIIIème siècle les arts mécaniques avaient reçu une reconnaissance qui les rachetait des siècles pendant lesquels ils avaient été considérés inférieurs: "Mettez dans un des côtés de la balance les avantages réels des sciences les plus sublimes et des *arts* les plus honorés, et dans l'autre côté ceux des *arts mécaniques*, et vous trouverez que l'estime qu'on a faite des uns et celle qu'on a faite des autres, n'ont pas été distribuées dans le juste rapport de ces avantages, et qu'on a bien plus loué les hommes occupés à faire croire que nous étions heureux, que les hommes occupés à faire que nous le fussions en effet" (13). Malheureusement cette reconnaissance de la dignité de l'artisanat vint seulement quelques décennies avant que la révolution industrielle le transforme profondément jusqu'à porter atteinte à son existence même.

Pendant tout le XIXème siècle l'historiographie artistique, les musées, les collectionneurs, alimentent une grande équivoque: l'appréciation des arts jadis "mineurs" sera confondue avec la tentative, beaucoup plus difficile à réaliser, d'unir l'art et l'industrie. Il serait intéressant de faire une histoire de la signification du mot "industrie" et "industriel" dans le langage artistique du XIXème siècle. En effet un fossé de plus en plus profond se creuse entre un prétendu désir de tenir compte de la nouvelle situation productive et la réalité bornée à la seule récupération du grand artisanat de luxe du passé.

Bologna conclue le chapitre sur les changements importants survenus à la fin du XVIIIème siècle soulignant le rôle essentiel que la transformation des modes de production détient dans l'échec des idées des Encyclopédistes concernant les arts appliqués et la relation entre art et technique (14). Cependant il ne faut pas négliger qu'au XIXème siècle des courants divers se cotoient: si le

romantisme, et l'idéalisme en général, mettent surtout en valeur le génie du grand "Art", le rationalisme lié au XVIIIème siècle réapparaît en France avec le Positivisme, de façon à ce que les fruits des Lumières ne soient pas complètement perdus. Le prestige et la dignité ne seront pas refusés aux arts appliqués quand ils sont le résultat d'une habileté toute manuelle: le développement exceptionnel du collectionnisme d'objets jadis considérés comme du *bric-à-brac*, le montre bien. L'introduction dans le domaine de l'art des moyens mécaniques de reproduction sera méprisée; ainsi presque tout le débat sur l'union des arts et de l'industrie glissera malheureusement sur ce point.

b- "Les premières tentatives de collaboration entre artistes et industriels: "la corruption du goût public"

"L'essentiel est de produire à bon marché"

Auguste Blanqui (15)

L'esprit des expositions industrielles qui se succèdent irrégulièrement jusqu'à environ 1830 reste relativement inchangé malgré les bouleversements politiques. Cela est dû en grande partie au fait que les hommes qui avaient propagé les idées nouvelles pendant l'époque précédente continuent à faire partie des jurys d'organisation de ces manifestations. Certes la France a perdu son élan innovateur, politiquement et économiquement: on prêche "le retour à la terre, l'autarcie hexagonale (...). La France se retrouvait, après les guerres, plus rurale que jamais (...)" (16). Georges Berger cite avec la stupéfaction d'un homme pleinement confiant dans le progrès cette phrase prononcée au cours de l'exposition industrielle



de 1823: "Grâce à Dieu, la France ne devrait pas être réduite à l'extrémité d'employer des machines, car les bras ne manquent pas" ! (17). En effet dans les expositions industrielles une plus grande attention est portée à l'agriculture et on apprécie surtout le côté spectaculaire de la section de mécanique. En 1834 les machines à vapeurs seront mises en marche à l'occasion de la visite du roi et devant un public choqué . Cependant "l'objectif était de produire peu, pour satisfaire, grâce à la protection douanière, des besoins nationaux limités (...). La main d'oeuvre à domicile était encore fort employée. Un tiers du coton était filé à la main (...). La sidérurgie ne faisait guère de progrès" (18).

Peu à peu les idées démocratiques reculent; un journal anglais commente ainsi l'exposition industrielle de 1819: "Imaginez 28 salles du plus magnifique des palais d'Europe (19), remplies de tout ce que peuvent perfectionner le goût et le luxe, de tout ce que le génie peut créer, de tout ce que le talent peut exécuter..." (20). L'octroi des titres nobiliaires aux industriels décidé en 1819 est durement critiqué et finalement annulé à l'exposition suivante de 1823.

Quelques voix se lèvent contre cet état de stagnation et d'immobilisme. En 1827 Auguste Blanqui, après avoir démontré l'improductivité du système économique français de son époque, blâme les industriels qui exposent leurs produits bizarres et coûteux uniquement dans le but d'étonner le public et de les vendre à la couronne. "C'est au public, - dit-il - suprême arbitre de toutes les destinées commerciales, qu'il faut toujours songer" (21). En même temps il loue les produits, autrefois de luxe, qui commencent à se répandre parmi les classes moyennes: la faïence,

la poterie, le cristal, et l'utilisation du carton-pâte qui remplace le bronze pour son moindre prix.

Auguste Blanqui, avec ses utopies progressistes et modernistes, reste pour le moment isolé avec sa définition des rapports possibles qui devraient unir l'art à l'industrie. A l'exposition industrielle qui se tient au Mans en 1836 le rapporteur affirme que si "produire le mieux et le moins cher possible" reste un facteur important, "Cependant il est bon que [...] on offre aux regards ces chefs-d'oeuvres industriels, de ces tours de force, comme on les appelle, qui viennent là pour témoigner de quel degré de perfection certains produits sont susceptibles..." (22).

Si les expositions industrielles perdent peu à peu, dans les années de la Restauration, leur caractère idéologique et commercial pour acquérir celui, uniquement spectaculaire, de "véritables immenses bazars platoniques" (23), l'autre création du siècle *éclairé*, le Conservatoire des Arts et Métiers, languit, incapable de jouer le rôle de guide avec le prestige de ses premières années de vie. Sa structure se cristallise de plus en plus; l'enseignement scientifique et technique donné à son intérieur est loin de satisfaire les besoins de l'époque.

Laboulaye adresse des critiques très dures à cette institution dans son "Dictionnaire des arts et manufactures"; le Conservatoire n'est plus capable de combler la séparation qui s'est recréé entre théorie et pratique, entre Science, Art et atelier. En 1837 et 1838 le gouvernement, à la suite d'une enquête, reconnaît que l'industrie nationale ne peut retirer aucun enseignement du Conservatoire; une étude sur les réformes possibles est alors envisagée. Une commission de 18 experts, hommes de cabinet et professeurs, est

réunie; des nouvelles chaires d'enseignement sont créées. La sclérose du musée, où les modèles dépassés et entassés dans le désordre étaient un casse-tête pour le visiteur et où les cours étaient incapables d'"élever au rang de demi-savant celui qui ne sait rien" (24), se poursuit malgré ces mesures. L'institution révolutionnaire devient "un muséum que les oisifs et les touristes ont inscrit sur leur carnet [en tant que] palais des merveilles, labyrinthe de féerie" (25); le Conservatoire abandonne ainsi l'ambition d'être "une école industrielle qui dote la France de ce qui lui manque, d'ouvriers instruits, de bons ouvriers" entendant comme tels "l'homme intelligent, instruit, rangé, qui fait vite et bien" (26).

A partir des années '30 le décor de la vie quotidienne commence à être façonné par le changement des moyens de production. L'industrie donne sa réponse au problème de ses rapports avec l'art: l'objet produit à bon marché et en série étant forcément laid, il faut l'embellir avec un surplus artistique précieux. Le "siècle du Kitsch" (27) ou l'"époque des tapisseries" (28) est à peine à ses débuts. De 1830 jusqu'à la fin de la première moitié du siècle, les inventions se suivront sans arrêt dans le domaine des nouveaux matériaux comme dans celui du camouflage des matières traditionnellement considérées précieuses. Giedion cite 35 brevets déposés de 1837 à 1846 permettant le revêtement d'objets non métalliques dont "un mastic en ciment imitant la pierre et dont on peut recouvrir les métaux" (29). L'homme du début du XIXème siècle avait déjà perdu le sens des dimensions et de l'espace, comme de la signification des symboles, grâce au néoclassicisme

tardif qui avait mélangé tous les éléments de l'antiquité réinterprétés par le biais de la Renaissance (30).

C'est le mobilier qui enregistre le plus fortement la perte du sens du lien qui unit forme et fonction: "En aucun autre moment de son histoire, l'homme ne laissa se détériorer à ce point son sens de la qualité de l'environnement" (31). Les objets n'assurent souvent aucune autre fonction que celle de *décoration* de la maison bourgeoise; quand ils en ont une, elle est rigoureusement cachée ou précieusement *ennoblie*. En Angleterre les industriels, préoccupés de vendre à bon marché, affichent l'indifférence à l'égard de l'aspect *artistique* de leurs produits; la France par contre n'abandonne pas son goût pour une production d'un luxe imitant l'ancien *fait à la main* réalisé avec tous les moyens que la technique pouvait offrir.

Seuls les constructions en fer et fonte et le mobilier breveté permet, selon Giedion, d'apprécier la créativité du XIX<sup>ème</sup> siècle dans un domaine où les liens entre matière, forme et fonction ne représentent plus le premier souci des producteurs. Les ponts, les marchés couverts, les lits et les chaises brevetées, aptes les premiers à occuper le nouveau paysage industriel comme les derniers les petites chambres de la nouvelle classe bourgeoise des grandes villes, exprimeraient le génie du siècle. Même les machines n'échappent pas au déguisement; c'est le cas de la machine à vapeur construite en 1830 en forme de temple grec ou de celle pour fabriquer du chocolat en style *Renaissance* exposée à Paris en 1844.

Ce sont les mouvements fonctionnalistes de notre siècle qui ont le plus méprisé cette époque de tâtonnements et de confusion dans

les arts appliqués qui marque les débuts de l'industrialisation. A. Moles place la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle au sommet du kitsch; Giedion parle, plus modérément, de "siècle des tapissiers"; G. Dorflès considère ces décennies comme le berceau du *mauvais goût*, phénomène de masse du XX<sup>ème</sup> siècle.

Selon une suggestion de Jean Duvignaud, il faudrait voir dans toute cette production industrielle en série et à bon marché déguisée en artisanat de luxe qu'on marque de *kitsch*, l'effacement progressif des anciennes barrières entre la "haute culture" et la "basse culture", les deux confondues dans une unique "culture de masse" (32).

Giedion fournit une explication à l'éclectisme qui sévit pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle: " Les hommes avaient perdu le sentiment d'être eux-mêmes partie intégrante de l'histoire. Leur époque les laissait indifférents ou bien ils la détestaient. Lorsqu'ils se comparaient aux hommes du passé, leurs tentatives, bonnes ou mauvaises, leur apparaissaient comme dénuées de poids et de sens, exception faite de leur efforts dans le domaine technologique" (33).

"Nous avons tous les siècles, - affirme Alfred de Musset - hors du nôtre [...]; nous ne vivons que de débris" (34).

Cela n'est pas l'opinion de M. Boriani, muséologue contemporain. Pour lui le cachet du XIX<sup>ème</sup> siècle ne marque pas seulement les constructions métalliques ou les sièges de Thonet. La rédaction et la diffusion massive de dictionnaires et d'encyclopédies, la création des systèmes d'inventaire et de classification, l'institution de la plus grande partie des musées modernes, la manie de collectionner les objets du passé, l'organisation des expositions universelles et aussi l'éclectisme mélangeant tous les styles de toutes les époques, tout répond au besoin de la nouvelle classe bourgeoise d'étendre "à ces

temps qui ne lui appartenaient pas encore, les empreintes de sa propre domination" (35). En 1851 toutefois, à l'occasion de la première exposition universelle, certains esprits, plus conscients que d'autres de la nécessité d'être cohérents avec leur propre siècle, s'efforceront de propager l'idée du changement désormais inévitable des goûts et des formes.

### c- Le débat sur les arts industriels en France après l'exposition universelle de 1851

Le développement constant mais lent de la mécanisation en France se refléchit parfaitement dans la croissance, sûre mais limitée, des expositions industrielles qui se tiennent périodiquement dans la capitale et dans les grandes villes de province. L'exposition de 1844 est, cependant, le premier signe d'un essor prochain: la section consacrée aux machines à vapeur obtient un grand succès auprès du public accouru en masse et le prix des marchandises a baissé remarquablement. Quelques esprits clairvoyants avaient, depuis longtemps, exposé le projet d'ouvrir ces manifestations nationales à toutes les nations dont le régime libéral et la situation économique favorable leur permettaient de ne pas craindre la concurrence. En 1819 le ministre Decazes avait été accusé pour cela d'être un "contrebandier" (36). De même échouent les propositions de Boucher de Perthes en 1836 et celles du ministre de l'agriculture et du commerce M. Thouret auxquelles s'opposent "Creuil, Baccarat, Mulhouse et Saint-Gobain" (37). En Angleterre les tentatives d'expositions de produits nationaux avaient échouées plusieurs fois. Cependant l'initiative prise par le prince Albert en 1850 de créer une manifestation du même genre

mais au niveau international, obtient les résultats espérés grâce aussi à une forte intervention des capitaux privés.

L'exposition de 1851 et celles qui suivent marquent les étapes de l'industrialisation occidentale et contribuent à la diffusion des idées, qu'elles soient celle du libéralisme ou celles du socialisme. Giedion juge ces événements comme les dernières manifestations de l'universalisme typique du siècle des Lumières. L'exposition universelle de 1851 paraît réaliser les vœux de Saint Simon d'une "industrie libératrice, grâce à laquelle nationalisme et militarisme seront balayés de la surface du globe. Une armée de travailleurs ceindra la terre" (38).

L'exposition universelle de 1851 reste un point d'appui capital pour l'histoire des arts appliqués au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'Angleterre, plus avancée industriellement que les autres nations, avait déjà bien avant commencé à réfléchir aux changements survenus à la suite de la mécanisation de la production jadis artisanale. Dans le discours du 13 avril à la Chambre des Communes, Sir Robert Peel critique durement l'industrie nationale dont le souci principal est la quantité et non pas la qualité de la production (39).

Peu après Augustus Welby Pugin publie ses ouvrages sur l'architecture et le décor, où la laideur de la production artistique contemporaine est vue comme une conséquence de l'immoralité de son époque. Il propose de s'inspirer, au nom de la conception rationaliste de l'ornement, du Moyen Age, emblème de l'union indissoluble du travail manuel et de la créativité.

Henry Cole est celui qui reste le plus lié à la réforme des arts industriels anglais, réforme vite prise comme exemple dans les autres pays européens. Dans son "Journal of Design and

"Manufactury" (1849-1852) et dans d'autres publications, il se fait, avec Richard Redgrave, Owen Jones et d'autres, promoteur d'un changement des formes dans une optique fonctionnaliste et rationaliste. Cole est aussi un des plus fervents organisateurs de l'exposition de 1851. Il participe à la commission d'enquête sur l'état des arts industriels voulue par le prince Albert, il est le principal responsable des écoles de dessin nouvellement instituées par le gouvernement dans le but d'accélérer la réforme et il est à la tête du South Kensington. Sa confiance absolue dans un progrès irréversible et dans la nécessité pour l'homme moderne de s'y adapter, le porte à une attitude peut être moins vouée à l'échec que celle idéaliste de William Morris ou de John Ruskin (40). Pour une étude approfondie de la pensée et de l'oeuvre de Henry Cole je renvoie aux ouvrages nombreux le concernant spécialement ou dans le cadre plus général de l'histoire des arts appliqués au XIXème siècle.

La France, toujours sûre de garder son primat dans les arts appliqués, reçoit un choc de l'exposition de 1851: l'Angleterre et l'Allemagne surtout représentent une concurrence dangereuse pour leur production à bon marché et sans prétentions artistiques. Le Comte de Laborde publie en 1856 son rapport en deux gros volumes intitulé "De l'union de l'art et de l'industrie"; c'est le premier "cri d'alarme" qui aura un large écho dans la littérature postérieure concernant les arts industriels en France. Auteur de nombre d'ouvrages érudits qui ont fortement contribué à la réévaluation des arts jadis dits "mineurs", le Comte de Laborde reste une figure contradictoire dans l'histoire de la critique d'art. Aristocratique, anti-romantique et encore plus anti-réaliste (41), il



prétend que le modèle des artistes contemporains ne peut être que la beauté classique grecque et en même temps s'extasie devant les reproductions galvanoplastiques de la statuaire exposées dans les grands magasins américains. Il est pleinement confiant dans le bonheur que le développement industriel apportera à la France, mais il méprise la nouvelle classe bourgeoise et pense que la décadence des arts est due à la mort du mécénat de cour.

Le Comte de Laborde garde une certaine cohérence dans le débat spécifique sur les arts industriels. Loin de mépriser le côté manuel du travail artistique, il explique que toute créativité doit forcément tenir compte du "poids" de la matière. "Ah! s'il était un art qui ne demandât pas d'étude, un art naturel il est évident, qu'il serait supérieur à l'industrie, qui doit compter, et grandement compter, avec les moyens naturels qu'elle met en oeuvre; mais le sculpteur n'est-il pas obligé de se préoccuper des conditions de son marbre, de la grandeur qui est fixée, de l'emplacement qui est destiné à sa statue; le peintre a toute une éducation à faire pour devenir maître des mille petits moyens avec lesquels on produit cette illusion conventionnelle qui s'appelle la peinture; le musicien a des difficultés et des limites d'exécution; le poète et l'orateur eux-mêmes ont les exigences d'une langue parlée dont ils doivent suivre les règles, dont il leur est défendu de franchir les bornes définies. Bref, musicien, poète, artiste, industriels, ont un égal labeur, portant un égal esclavage" (42).

L'importance de la matière n'étant pas niée, Laborde arrive à définir clairement le lien qui fait qu'elle soit choisie en prenant en compte la forme et la fonction de l'objet fabriqué. Il appuie sa théorie sur la définition de la beauté donnée par Platon comme étant "la complète convenance des moyens relativement à leur fin";

sa relation sur les différentes sections des arts industriels exposés par la France en 1851, est une amère constatation de l'écart qui s'est creusé entre la beauté et l'utilité. Aussi Laborde blâme l'éclectisme frénétique de son époque, prêt à adopter, l'un derrière l'autre, tous les styles du passé et de n'importe quel pays exotique. Les responsables de cette décadence ne sont nullement les moyens modernes de production et de reproduction mécanique. Il cite à ce propos avec ironie M. Raoul Rochette, académicien, qui publia en 1842 une protestation contre la machine Collas, donnant naissance à la *sculpture d'édition* grâce au procédé de réduction et d'agrandissement automatique (43).

Les arts doivent, pour Laborde, descendre de leur piédestal et accepter de collaborer avec l'industrie. A l'occasion de l'ouverture de l'exposition, Laborde voulut convaincre les artistes français à ne pas désertier la manifestation; seul le sculpteur Pradier réagit positivement à cette proposition, et ce n'est pas un hasard, vu les rapports étroits, et lucratifs, qu'il entretenait avec l'industrie de l'édition en bronze. Les autres artistes appartenant à l'Institut lui répondent que "L'Art n'est pas de l'industrie; qu'irons-nous faire dans un bazar?" (44). D'ailleurs Laborde s'empresse de critiquer la décision du jury anglais d'admettre dans la section consacrée aux arts la sculpture, l'architecture et la gravure, excluant la peinture, jugée incompatible avec l'industrie. Grâce à l'observation de Laborde, dans l'exposition universelle de 1855, la peinture sera considérée comme les autres arts et la hiérarchie abolie.

Dans la dernière partie de son ouvrage, le Comte de Laborde traite des moyens qui peuvent sortir de l'impasse les arts industriels français. Les musées en tant qu'instruments de connaissance pour un public devenu de plus en plus large, ne sont pas pour Laborde

la solution idéale. Aussi les publications concernant les arts du passé, ne résolvent pas le problème de l'amélioration du goût de la masse. En effet les musées et les recueils d'images des oeuvres d'arts du passé ne peuvent, pour Laborde, que seconder le goût éclectique de son époque; ces amas de choses mortes et poussiéreuses empêcherait le réveil d'une créativité nouvelle. Ainsi la fondation du South Kensington n'est pas tout à fait considérée comme un événement essentiel pour les arts du XIXème siècle. "On refait à Londres, imparfaitement et mesquinement, notre musée de l'hôtel de Cluny en y associant quelque branches du musée de notre Conservatoire; c'est à dire qu'au bric-à-brac du passé on associe les produits dépourvus de style noble et sévère de l'industrie moderne" (45). Les organisateurs du South Kensington ne seraient que des "employés subalternes, fort honorables, sans doute, et bien intentionnés [...] mais qui n'ont pas pour eux ce qui est l'autorité morale; j'entends la position sociale, des antécédents illustres et les connaissances bureaucratiques" (46).

Méfiant envers l'initiative privée, puisqu'elle serait non l'expression de l'aristocratie cultivée de jadis mais celle de la nouvelle classe bourgeoise uniquement intéressée par le profit économique, Laborde envisage une intervention très forte de l'Etat pour relever les destins artistiques de la France. La tâche la plus urgente serait la fondation d'écoles de dessin où tous, l'aristocrate et l'ouvrier, pourraient apprendre ce que l'un utiliserait pour son plaisir esthétique, et l'autre pour son travail à l'usine. Les modèles, scrupuleusement choisis par le gouvernement, devraient s'inspirer de la *nature* soigneusement filtrée selon l'idéal classique grec.

Le débat provoqué par la publication en 1856 de "L'union de l'art et de l'industrie", malgré son retentissement, ne déclencha pas de mesures concrètes comme en Angleterre à la suite du discours de Peel à la Chambre en 1833. Pour la réforme, et combien partielle, de l'enseignement du dessin il faut attendre au moins 1867; la première exposition d'arts industriels se tiendra seulement en 1861 avec des moyens limités et grâce à l'initiative privée; un musée des arts décoratifs ouvrira définitivement ses portes en 1905.

## B- LE LONG CHEMIN DU PROJET D'UN MUSEE DES ARTS DECORATIFS A PARIS

a- A. Chenavard, A. Couder, J. Feuchère: l'idée d'un musée de modèles

L'exposition de 1851 est une césure dans le débat sur les arts industriels: après sa clôture l'Angleterre prend des mesures concrètes dans le domaine de l'enseignement du dessin et des collections d'arts appliqués sont formées dans les grands centres manufacturiers. Les artistes travaillant en collaboration avec l'industrie sont admis pour la première fois, à l'exposition universelle de 1855, dans une section spéciale où ils obtiennent une reconnaissance individuelle pour leurs travaux. Dans le décret du 22 juin 1853 (47) Napoléon III déclare que "les perfectionnements de l'industrie sont liés à ceux des beaux-arts" et "qu'il appartient spécialement à la France [...] de leur assigner la place qu'ils méritent". Cela permettra l'année d'après la parution de l'ouvrage du comte de Laborde qui élargira le débat sur les arts industriels jusque là restreint à quelques artistes ou fabricants.

Comme pour l'Angleterre, en France la question des nouveaux rapports qui lient les artistes à l'industrie commence à être matière à réflexion bien avant la date fatidique de 1851. Les ouvrages de A.Pugin et le discours de Robert Peel à la chambre en avril 1833 inaugurent en Angleterre cette première prise de conscience. En France certains artistes décorateurs liés à l'industrie par les dessins qu'ils lui fournissent, ouvrent, plus ou moins à la même

époque, la série des tentatives et des projets qui seront à l'origine de l'Union Centrale et du Musée des Arts décoratifs .

Aimé Chenavard (48) est l'artiste auquel on fait remonter une première tentative de réforme des arts décoratifs. Chenavard étudie les styles des époque révolues avec un regard romantique; il espère puiser dans le passé des modèles pour l'industrie de son époque. Les planches des ouvrages où il reproduit à l'usage des *artistes industriels* des objets qui devraient être le modèle de ce nouvel art, sont caractérisées par un éclectisme bizarre, parfois même fantastique. Du gothique au flamand, du faux égyptien au faux turc, tous les styles sont recopiés pêle-mêle et réinterprétés. Toute fonction étant négligée ou soigneusement cachée, il s'accomplit ce que Giedion appelle "la dévaluation de l'espace" et "la dévaluation des symboles" (49). Seule l' époque néoclassique est absente des recueils de Chenavard: les formes pures et fonctionnelles de la céramique de Wedgwood ne sont pas considérées par notre artiste comme un exemple de collaboration entre l'artiste et le fabricant. Attaché dès 1830 à la manufacture de Sèvres auprès de Brongniart pour fournir des dessins qui seront réalisés par d'autres, Chenavard participe déjà, dans une certaine mesure, de la division du travail et peut être vu comme le prototype du designer. C'est à Chenavard que remonte la première idée de la formation d'une collection publique de modèles d'arts appliqués; ses recueils pourraient bien être autant de catalogues de son "musée imaginaire". Ce musée devait rester à l'état de projet pour longtemps encore. Le comte de Laborde, dans son rapport de 1856, sera avare d'éloges envers notre précurseur: il considérera Aimé Chenavard comme un "pilleur" de l'histoire de l'art ne voyant

dans ses recueils et propos qu'une incitation à l'éclectisme le plus farouche et, en définitive, au mauvais goût. "Cet artiste avait l'instinct du frelon qui sait trouver dans chaque fleur le suc qu'elle contient et qui ignore le secret de l'abeille pour en faire du miel. Fureteur infatigable, il avait feuilleté les livres, calqué les gravures, copié les manuscrits et de tout cela il n'avait pas su se former une originalité propre, un style individuel..." (50).

Jean Baptiste Amedée Couder (51), décorateur, se fait connaître surtout en tant qu'habile dessinateur *industriel*. Une dizaine d'années après les projets exposés par Chenavard, il forme, en décembre 1845 (52), une association qui eut une durée éphémère. Elle se proposait de réunir pour la première fois des artistes qui travaillent dans les mêmes conditions de dépendance vis à vis de l'industrie. Les buts concrets sont de former un musée et une bibliothèque d'art industriel; de fonder, sur le modèle des très célèbres institutions charitables du Baron Taylor, une caisse de prévoyance; de pousser le gouvernement à organiser une exposition universelle. Ces propositions ne trouvent pas d'écho auprès des artistes et ce sera l'Angleterre qui prendra l'initiative de l'exposition.

En 1846 environ, Jean Feuchère (53), orfèvre, ornemaniste et grand collectionneur, se fait promoteur auprès du gouvernement de la création d'écoles d'art industriel qui auraient dûes être placées dans les grands centres manufacturiers de la France. Elles auraient dû permettre aux ouvriers de poursuivre des études sur les arts du passé, de façon à développer leurs goûts artistiques et leur habilité manuelle. Le programme comprendrait des cours répartis

sur plusieurs années, de dessin linéaire et architectural, de modèle et d'ornement, des formes variées de la nature et de la figure humaine. Un cours d'histoire de l'art industriel, des cours d'anatomie, de physique et de chimie complèteraient la partie théorique. Dans les ateliers les ouvriers devraient apprendre les différentes techniques requises pour un artiste qui travaille dans l'industrie: par exemple l'art de fondre ou de forger. Annexé à l'école, une "galerie d'étude" composée d'une bibliothèque d'estampes et de dessins, de moulages en plâtre des chefs-d'oeuvre de l'art industriel devrait fournir les modèles nécessaires à l'étude (54). Les idées de Jean Feuchère, très concrètes et nettement à l'avance pour l'époque, deviennent moins cohérentes dans les arguments utilisés par notre artiste pour réévaluer les arts industriels. Il évoque sans cesse les grands artistes du passé qui ne se sont pas refusés de projeter et réaliser des objets utiles: Bernard de Palissy et Benvenuto Cellini sont très souvent évoqués dans la tentative de légitimer l'appartenance des arts industriels à l'Olympe du *Grand Art*. Ainsi Jean Feuchère oublie dans ses discours ce dont il a pleine conscience dans ses oeuvres: qu'une césure nette s'est opérée entre passé et présent à cause de la révolution industrielle. Les propos de Feuchère n'obtiennent pas plus de succès que ceux de Chenavard et de Couder; les dessins et les esquisses destinés à former des recueils pour les ouvriers seront dispersés après sa mort.

Jules Klagmann (55) reprend les idées de Jean Feuchère, dans l'atelier duquel il avait commencé sa carrière de sculpteur et de décorateur et où il avait pu admirer les collections d'objets anciens. Klagmann fait très tôt l'expérience des changements survenus dans



le statut de l'artiste. En 1848 Klagmann fait partie du Conseil supérieur des manufactures nationales nouvellement institué (56). En mars 1850 notre sculpteur lui soumet un projet d'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie à réaliser conjointement à l'exposition des beaux-arts. Une année s'écoule et ce projet, remis au ministre Dumas, est oublié. A l'occasion de l'exposition universelle de 1851 Klagmann fait des nouvelles démarches pour que son idée soit réalisée, mais inutilement. Le 25 novembre 1852 le prince-président reçoit à Saint Cloud, trois mémoires relatifs aux arts industriels et signés par le même Klagmann soutenu par une centaine d'autres artistes dont Couder, Feuchère, Chabal-Dussergey, Clerget, Riester, Dieterle, Choiselat, Delaroche, Viollet-le-Duc. Les trois documents (57) présentent l'un la situation critique dans laquelle les arts appliqués se trouvent à l'époque actuelle, les deux autres les solutions à envisager pour y porter remède.

Klagmann, qui est le responsable de la rédaction des trois textes, expose dans l'introduction du premier sa conception des arts appliqués. Il affirme que "comme la Science, l'art n'a rien à craindre à descendre de la sphère de la théorie [...]. Le beau et le bien sont deux termes identiques; ainsi donc l'art accomplit une oeuvre de moralisation quand il anoblit jusqu'aux objets les plus humbles et de plus modeste emploi. S'occuper de développer cette mission bienfaisante de l'art ne peut en aucun cas nuire au progrès de ses oeuvres dans un ordre plus élevé. C'est simplement donner à l'art en général une raison d'être dans la société actuelle et rien au monde ne peut vivre et se développer qu'à la condition de vivre dans son temps et avec lui" (58).

Klagmann propose de nouveau dans les deux autres mémoires l'organisation d'une exposition et la fondation d'un musée et des écoles.

"C'est par l'étude et l'examen des choses exposées que s'élèvera le savoir professionnel des artisans; c'est par là que leur sera rendu ce qu'ils ont pu perdre dans le savoir pratique de leur profession, par suite de la division du travail, cette conséquence inévitable du progrès de l'industrie moderne qui produit par grandes masses et avec le concours des machines. [...] Après un mûr examen, nous demandons que notre exposition soit faite simultanément avec celle de l'industrie, mais dans une partie spéciale du local affecté à l'exposition générale ..." (59). Finalement en 1855 l'empereur réservera aux artistes industriels une galerie, mais les autres propositions n'auront pas de suite.

En 1858 Klagmann sera un des fondateurs de la Société du Progrès des Arts Industriels et il continuera son activité comme conservateur du musée installé à la Place des Vosges par l'Union Centrale.

b- La Société pour le Progrès des Arts Industriels et sa première exposition au Palais de l'Industrie en 1861

Les trois mémoires publiés par Klagmann, Chabal- Dussurgey et Clerget en 1852, n'obtiennent pas les résultats espérés; les trois artistes ne réussissent pas à former un groupe durable permettant de mener à bonne fin leur initiative.

En 1855 Theodore Labourieu, homme de lettres et journaliste, décide de soutenir les propos des trois mémoires, et fonde la revue "L'art au XIX siècle". Il espère que ses colonnes deviendront le lieu

où le débat sur l'importance et la dignité des arts industriels s'engage, et que le siège du journal soit le point de réunion des hommes intéressés par ce combat.

Theodore Labourieu, homme pratique et d'action, engage une vraie bataille contre tous ceux qui veulent reléguer les arts appliqués dans le domaine méprisé de l'industrie et du commerce, indignes donc de rechercher le vrai beau *idéal*. Il renverse les valeurs acquises et prétentieuses du *grand Art*. Cet art qu'il appelle "abstrait", appartient pour lui à la sphère de l'idéal et de la théorie et non pas à la réalité concrète, il n'est pas l'expression de son époque; seul l'art qui contribue directement à satisfaire les besoins pratiques de l'homme est capable d'exprimer son siècle, le siècle du "TRAVAIL" (60). "C'est parce-que l'art traditionnel s'en sépare trop [du public] qu'il descend de plus en plus bas sur la pente dangereuse de la fantaisie en bas de laquelle il y a l'abîme, il y a le néant; c'est parce-que l'art uni au travail commence au contraire à se rapprocher du public qu'il montera plus tard au sommet du nouveau Parnasse" (61). Et si au Moyen Age, ajoute-t-il, l'art était l'expression "d'un peuple à genoux", et pendant la Renaissance celle de l'aristocratie, au XIXème siècle l'art représente "un peuple debout", "un peuple tout entier, [...] l'artiste avec toute la foi du prêtre et avec tous les instincts du grand seigneur, est et doit être OUVRIER" (62). Cette foi dans le travail comme moyen de progrès doit beaucoup aux courants contemporains du socialisme et du saint-simonisme. Dans tous les articles publiés entre 1857 et 1861, Theodore Labourieu ne cesse pas de préciser et de diffuser l'idée de la nécessité pour les arts d'être unis de façon féconde à l'industrie, la création d'objets utiles à la vie quotidienne permettrait seule à l'artiste de s'insérer pleinement dans son

époque et d'atteindre avec elle le but d'une diffusion du bien être et de la *beauté* dans toutes les classes de la société. Le généreux élan progressiste de Theodore Labourieu contribue certainement à une réévaluation du rôle social de l'art, ses propos demeurent toutefois assez littéraires. Notre *homme de lettre* ne donne pas de précision sur la forme que cet art nouveau, résultant du progrès technique et scientifique, prendra. Ainsi il n'essaye pas d'élaborer un style qui puisse répondre aux exigences de reproductibilité et de large diffusion. On voit ce "TRAVAIL" tant loué par Labourieu, dans les détails minutieux des nombreux objets, d'un luxe pompeux et inutile, reproduits sur les planches annexes de la revue. Ces chandeliers, miroirs, porte-cigares, plateaux, pendules etc. n'ont absolument rien de fonctionnel, on ne les imaginerait point produits en série, par des moyens mécaniques, et répandus dans les maisons des "OUVRIERS" auxquels Labourieu fait tant référence! L'amour pour l'exécution laborieuse et minutieuse des détails minuscules et innombrables, rappelle trop l'artisanat, et notamment l'artisanat de luxe; le style demeure hybride et surchargé, avec une imitation pédante de la nature.

Dans ces mêmes années, en Angleterre, Henry Cole publie son "Journal of design" où il propose un style empreint d'une simplicité toute rationnelle faisant ainsi table rase de tous les pastiches à la mode. Owen Jones publie en 1856 sa "Grammar of ornament": là tous les styles de tous les peuples y sont représentés mais réduits à des motifs extrêmement simplifiés et répétables à l'infini, où l'application industrielle est envisagée de façon plus réaliste (63).

Theodore Labourieu réussit à réunir autour de son journal un groupe d'homme prêts à s'engager dans l'entreprise de "rénovation"

du goût et des arts. La liaison avec le Conservatoire, "temple du travail", est très forte à cette époque et les réunions des artistes industriels et des fabricants se tiennent dans ses salles. La composition de ces réunions est fort prestigieuse: des noms célèbres du monde de l'industrie d'art, fabricants de tissus, papiers peints, bronzes, s'y trouvent.

Le 14 juillet 1856 un projet d'école et de musée d'art industriel, sur le modèle de celui présenté à l'empereur en 1852, est lu à l'assemblée des participants. La proposition est assez bien structurée et le modèle de l'Angleterre demeure présent et fort apprécié. Loin d'adopter des formules vagues, les rédacteurs spécifient, à propos de l'école, qu'ils n'entendent pas "ouvrir d'incommensurables pépinières de jeunes rapins s'exerçant indéfiniment et exclusivement sur les abstractions de l'art; nous croyons - continuent-ils - que, à cet égard, nous ne ferions [...] que augmenter le nombre des parasites qui encombrent en général les professions dites libérales. [...] Nous ne voulons pas faire des messieurs, mais bien des bons et excellents ouvriers" (64). On explique peu après que c'est à travers ces moyens que l'on peut rectifier et développer le "sens moral" d'une classe devenue oisive et presque dangereuse. La division du travail est prise en considération. "Il est donc rigoureusement évident que par la division du travail chaque individu doit arriver à ne plus connaître qu'une fraction de sa profession [...] Savoir complètement une profession [...] c'est former un ensemble de connaissances qui, en exerçant les facultés de jugement et de comparaison, doit influencer d'une façon heureuse non seulement sur le sens intellectuel mais de plus sur le sens moral. Serait-il possible de nier que la division du travail, qui peut réduire une profession à l'exercice journalier

d'une fonction purement mécanique ne doit inévitablement descendre la moyenne du savoir professionnel, arriver graduellement à éteindre ou à oblitérer quelques-unes des plus précieuses facultés de l'individu? [...] puisque par une force des choses irrésistibles, l'individu se trouve amoindri par de certains cotés, n'est-il pas juste (bien nécessaire, même) de lui restituer, par d'autres moyens, une somme de savoirs qui puisse servir d'aliment à son esprit?" (65).

Une fois le problème énoncé, la solution envisagée est celle d'une école d'art appliqués à l'industrie ayant son siège au Conservatoire des Arts et Métiers. Le programme d'enseignement aurait été basé sur des principes rigoureusement pratiques: une section aurait été destinée aux études architecturales, une autre aux études sur les métaux, la dernière aurait concernée les tissus et les étoffes de toute sorte. Les professeurs auraient dû être choisis par les fabricants mêmes, pour assurer qu'il ne se crée pas une séparation "entre le beau idéal et la vie pratique" (66). Le musée ne devait qu'être complémentaire à l'école, auprès même des ateliers, pour que les ouvriers puissent avoir le temps de visiter ses collections de modèles. Le musée aurait contenu essentiellement des plâtres, des photos et des gravures; les premiers seraient classés par ordre chronologique et imitant rigoureusement les matières des objets calqués, de façon à communiquer le sens des matériaux; quant aux gravures et aux photos, elles auraient dû présenter au visiteur des ensembles décoratifs non exposables dans un musée.

A la fin du rapport, le progrès faits par l'Angleterre et la Belgique dans ce domaine au moyen de l'institution d'écoles et de musées, sont cités avec admiration; un compte-rendu de toutes ces initiatives est fourni en annexe. Il est aisé de constater que le projet

de 1856 dont nous venons de résumer l'essentiel, est celui qui exprime le plus consciemment et le plus concrètement la volonté de ce groupe d'artistes de remédier aux conséquences néfastes de l'automatisation du travail, qui compromettait la créativité individuelle. La prise de conscience n'avait jamais été aussi nette, et ne le sera plus par la suite mais les moyens manquaient pour réaliser un semblable projet.

A la fin de 1857 Theodore Labourieu effectue les premières démarches afin de constituer légalement une société qui puisse avec plus de force réaliser les projets qui, jusqu'à ce moment, n'ont pas abouti. Les innombrables sociétés d'assistance charitable du baron Taylor sont prises comme modèle, mais avec d'autres buts que le secours aux veuves et aux orphelins des participants.

En Belgique, en Angleterre et en Autriche, les gouvernements appuient ces initiatives. A Lyon la création d'un musée de tissus et d'étoffes est aidée par la chambre de commerce de la ville; à Mulhouse également la Société des Dessinateurs Industriels et leur musée sont soutenus par des industriels "éclairés". Au contraire sous le prétexte de l'idéologie libérale de laisser libre cours à l'initiative privée, la IIIème République adopte une attitude d'indifférence. Malgré ce manque de soutien, et nous verrons combien ceci est décisif pour les développements ultérieurs, pendant le banquet du 2 décembre 1857 la décision de former une société est prise; en janvier 1858 la Société d'encouragement de l'art industriel est constituée. Le 22 mars de la même année M. Mirault en devient le président, Labourieu le secrétaire; les statuts sont enregistrés (67).

Il est intéressant de rappeler que, jusqu'au moment de sa constitution officielle, les deux sections qui la composent, celles de la peinture et de la sculpture, dépendent l'une de la Société d'Encouragement de l'Industrie Nationale l'autre de la Société des Architectes. En effet, dans les statuts nous pouvons lire une très forte volonté de rompre l'isolement, non seulement en prenant contact avec les organisations les plus actives et modernes de l'époque, mais aussi en élargissant le champ géographiquement. L'un des propos les plus intéressants est celui de créer des bureaux décentralisés dans les villes manufacturières telles que Lyon ou Mulhouse. Les liens avec le Conservatoire sont évidemment très forts: dans ses salles la société veut installer son musée, composé de reproductions et des produits primés lors des expositions qu'elle organisera. Le Conservatoire, "Panthéon du travail" (68), est considéré comme le pendant naturel d'un musée d'arts appliqués, où l'art et les sciences se veulent complémentaires.

La nouvelle société est consciente que le musée sera seulement le résultat final d'un long effort; pour le moment le but à atteindre est celui d'une exposition temporaire des produits de l'industrie. Aussi en 1858 la "Commission de Fabricants, d'Artistes et Artistes industriels" demande au ministre d'Etat Achille Fould la permission d'exposer au Palais de l'Industrie conjointement au salon des Beaux-Arts (69), mais les juges de l'initiative auraient dû être le "public d'industriels et de fabricants". Labourieu, inquiet que les artistes ne refusent d'être examinés par des industriels, précise: "Or ce juge, messieurs, vous ne pouvez pas le récuser; c'est lui qui active votre imagination, grandit votre renommée, établit votre fortune en étayant la sienne sur des travaux que votre esprit prépare, soit, mais que sa main d'oeuvre complète et finit" (70).



L'appel de Labourieu tombe dans le vide: les artistes refusent leur participation et l'exposition n'a pas lieu.

D'autres tentatives se suivent dans les années qui ~~suivent~~ mais aucune n'aboutit. En 1859 un personnage nouveau apparaît dans les listes des participants de notre société: Ernest Guichard, architecte <sup>Labourieu</sup> décorateur et fabricant de tissus. Nommé vice-président aux élections du 15 décembre 1859 (71), il réunit très tôt dans ses mains les pouvoirs attribués au président Brochon, souvent absent parce que malade. Guichard prend contact avec le puissant baron Taylor et, par son intermédiaire, obtient enfin les locaux du Palais de l'Industrie. Les clauses imposées par le baron se révèlent assez lourdes pour la Société du Progrès des Arts Industriels: en cas de déficit celui-ci est supporté entièrement par la Société, si des bénéfices sont réalisés, ils doivent être versés aux sociétés de bienfaisance du baron et spécialement à la Société des Inventeurs, qui occupe une partie des salles d'exposition.

La manifestation commence le 10 septembre 1861 et ferme ses portes le 10 novembre (72). Elle se divise en trois sections: la première concerne le dessin décoratif et industriel, peinture et sculpture décoratives; la deuxième les objets fabriqués et manufacturés en rapport direct avec l'art; la troisième les dessins scientifiques, photos et reproductions des objets décoratifs et manufacturés.

Par rapport au projet d'exposition formulé en 1857, on peut remarquer que la section "dessins scientifiques et de machine avec les pièces les plus remarquables, servant de modèle d'application aux dessins mécaniques et scientifiques" (73) a été supprimée pour n'être que partiellement assimilée à la troisième section. Dans les

mémoires de 1852, Klagmann avait montré l'urgence d'une exposition de ce genre; sa volonté avait été déjà de séparer les objets d'art appliqué et l'industrie pure et simple, afin de les rapprocher le plus possible du *grand Art*. Les produits seront examinés par un jury qui devra tenir compte de "la pensée, la forme, la couleur, l'art en un mot" (74). Dans le règlement aucune attention n'est portée au prix, à la possibilité de reproduction mécanique ou à la commercialisation éventuelle des objets en concours, qui se réclament pourtant du domaine de l'"utilité".

Parmi les concurrents les plus intéressants nous trouvons les industries du bronze d'imitation, du carton pierre, de la chimie appliquée aux arts, des fontes artistiques, de la galvanoplastie, des matières artificielles, etc. Le but de l'initiative est de pousser les artistes à une émulation féconde, de mieux définir leurs place à l'intérieur de domaines éloignés comme ceux de l'industrie et de l'art, de corriger le mauvais goût du public. Malgré la nouveauté de ces propos, certaines hiérarchies sont maintenues. Les *gloires* de l'art industriel seraient de populariser les Beaux-Arts qui, "plus modestes, procèdent autant de la collectivité que celles des beaux-arts procèdent de l'individualité" (75). Il devrait appartenir donc à l'art industriel une fonction vulgarisatrice de l'idée du *beau, vrai et bien*.

Quelle est la définition de *art industriel* que les membres de la Société du Progrès des Arts Industriels acceptent? "Nous croyons que dès que l'art entre dans le domaine de l'utilité, il devient art industriel" (76). Cette définition laisse quelques questions irrésolues: les objets magnifiques fabriqués par les artistes du Moyen Age ou de la Renaissance même si ce sont des pièces uniques

destinées à une clientèle de luxe, relèveraient du domaine de l'*art industriel* aussi bien que les chaises Thonet diffusées en milliers d'exemplaires. Les questions de "bon-marché", reproductibilité mécanique, solidité fonctionnelle, qualités importantes aux yeux des Anglais et des Allemands, sans parler des Américains, ne font pas l'objet d'une réflexion approfondie et cohérente.

Notre société s'empresse d'ailleurs de rassurer l'empereur sur les critères de distribution des médailles: elles seront distribuées, précise le règlement, "en n'examinant que le côté artistique des objets" (77).

## C- L'EXISTENCE EPHEMERE DE LA SOCIETE DU PROGRES DE L'ART INDUSTRIEL ET SA DISSOLUTION: LA FONDATION DE L'UNION CENTRALE

### a- L'exposition de 1863 et les conflits à l'intérieur de la Société du Progrès des Arts Industriels

En 1862 s'ouvre à Londres la troisième des expositions universelles. La situation dénoncée par le comte de Laborde en 1856, à propos du rôle de la France dans la section artistique, demeure critique encore en 1862. Paul Mérimée, dans son rapport sur l'exposition universelle (78), constate encore une fois la position délicate de la France pour ce qui concerne les arts appliqués.

Ces grandes fêtes internationales que se révèlent être les expositions universelles, auxquelles le public participe en masse, sont encore dédaignées par la plupart des artistes qui n'y voient qu'un "bazar" (79) où l'Art descend de son piédestal pour devenir de la vulgaire marchandise. Telle n'est pas l'attitude des artistes industriels qui, au contraire, vu le caractère forcément commercial et artistique de leurs produits, considèrent les expositions universelles comme une excellente occasion pour se faire connaître, et aussi pour se rendre compte des changements de goût et des améliorations techniques. Ils sont prêts à exposer leurs ouvrages dans le *temple de l'industrie*, abandonnant pour le moment le projet d'être acceptés dans ce *temple de l'Art* qui était le Salon. Certaines contraintes limitent cependant la participation des artistes industriels dans les sections des expositions universelles: ils ne peuvent pas se présenter à titre personnel comme ils le demandent, et leur mérite revient à la fabrique entière, souvent

leur nom n'est même pas mentionné. L'individualité de la création avait été, nous l'avons vu, l'une des revendications principales de Klagmann et de la Société du Progrès des Arts Industriels.

Entre 1851 et 1862, les initiatives en faveur d'une renaissance des arts industriels se multiplient en Europe et suivent plusieurs directions. L'Angleterre a mis en place des moyens puissants, notamment écoles et musées, pour remédier à l'ignorance et à l'indifférence des industriels à l'égard de l'art. La Belgique connaît déjà des expositions spéciales et des concours d'arts appliqués. A Vienne des initiatives du même genre doivent servir à stimuler les artistes; aussi, plus concrètement, un système de prêts de dessins et de modèles aux industriels sert à diffuser les créations nouvelles. En France les discours sont nombreux, la confiance dans un "talent national dû au climat" (!) (80) rassure les producteurs, mais le peu de résolutions prises se révèlent inconsistantes et éphémères. Le 6 mars 1862, la Société du Progrès des Arts Industriels fait des démarches auprès de l'empereur pour pouvoir envoyer une délégation à Londres: la conception que notre société a du travail et de l'art en tant que *métier* est marquée par les idées du socialisme plus au moins utopique qui s'affirment à l'occasion de ce regroupement international (81).

Outre l'envoi de la délégation à Londres, la Société du Progrès de l'Art Industriel organise une deuxième exposition, prévue pour 1863. En effet le but est de rendre ces manifestations régulières, de façon à ce que tous les deux ans le Palais des Champs-Élysées devienne le lieu de la rencontre de l'art et de l'industrie. Encore une fois c'est Guichard qui entame les négociations avec le baron

Taylor, intermédiaire auprès du gouvernement; les conditions sont les mêmes qu'en 1861.

Les buts sont les suivants: "Définir un art qui avant la Société n'avait ni représentants, ni signification; préparer à Paris et dans les grands centres manufacturiers ou industriels des musées d'art appliqués à l'industrie, des écoles de plus en plus en rapport avec les besoins et les progrès du travail moderne; désigner la supériorité de cet art et constater sa supériorité à l'étranger" (82).

Dans le projet d'organisation de l'exposition, la commission tient des propos intéressants concernant la nécessité de créer une section consacrée aux dessins des produits scientifiques: "Nous croyons que cette troisième section de dessins scientifiques et mécaniques n'est pas plus étrangère à la section des dessins et peintures industriels que l'Exposition elle-même des Arts industriels ne peut être longtemps étrangère à l'Exposition des Beaux-Arts. Car il est impossible de déterminer sans révision les limites de l'art et de l'art industriel et de la science appliquée à l'industrie [...]" (83). Cette idée de l'unité de l'activité humaine ne sera malheureusement pas appliquée dans les salles du Palais de l'Industrie où il n'y a pas trace de cette troisième section, la place étant faite surtout aux bronzes, aux meubles précieux, aux faïences, aux tapisseries.

L'exposition est accompagnée d'un concours de peintres et sculpteurs décorateurs, mais la vraie nouveauté est l'installation d'un musée rétrospectif. Il prend place dans le grand salons du rez-de-chaussée et dans les deux salles juxtaposées dont les parois sont décorées par des tapisseries et des ornements prêtés par le Garde-Meuble de la Couronne et par l'Eglise. Il n'y a pas de doute que ce musée contenant les objets du grand art du passé, représente un

tournant dans l'itinéraire de la Société pour le Progrès des Arts Industriels, et donne à l'exposition de 1863 un caractère d'amateurisme que nous n'avons pas trouvé ni dans les propos de Klagmann ni dans ceux de Labourieu.

Nous rappelons que les "Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" et non pas les "arts industriels" sont désormais au centre de l'événement: la hiérarchie entre art et industrie est rétablie par l'utilisation, dans le nouveau titre de l'exposition, du mot "Beaux-Arts" qui peuvent être "appliqués" à un domaine qui devrait normalement lui être étranger, le domaine de l'utile. On a la sensation que les hommes qui voulaient réformer l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle en faisant de lui un "hymne au travail" et une affirmation de la "beauté jusqu'à la poterie la plus humble", se retrouvent faibles au moment où ils disposent des énergies nécessaires à la réalisation des projets de 1852.

Après l'exposition de 1863, la Société pour le Progrès des Arts Industriels entre dans une crise profonde qui amènera à sa dissolution et à la fondation, en 1864, de la Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Guichard est à l'origine des polémiques qui éclatent à la fin de 1863 et qui provoquent la défection de la part de nombreux membres, y compris le vice-président. Les discussions portent sur les engagements trop onéreux pour l'ancienne société, pris avec le baron Taylor par Guichard. Ses collègues l'accusent de garder toujours le premier rôle et d'avoir voulu priver le président de son autorité, ainsi que la commission d'organisation.

Guichard démissionne et se rapproche de la Société des Inventeurs, qui projette une prochaine exposition ayant le même titre que celle

de 1863. Dans une brochure non datée, mais appartenant sûrement aux années suivant immédiatement la dissolution de la Société du Progrès des Arts Industriels, un certain A. Audriey accuse Guichard d'avoir usurpé le mérite des initiatives de la vieille formation, et d'avoir tout fait pour faire oublier l'oeuvre de Theodore Labourieu (84). En effet on ne saurait lui donner tort: l'ancienne société et ses membres ne seront jamais cités dans les textes de l'Union Centrale; 1864 sera l'année officielle de naissance du mouvement pour le renouveau des arts industriels. Les statuts provisoires de l'Union Centrale sont approuvés par ses membres le 16 mars 1864, le siège est établi au n° 3 de la place Royale, aujourd'hui place des ~~Vosges~~.

*le Nation*

#### b- Fondation, organisation et statuts de l'Union Centrale

Les hommes qui composent la commission d'organisation pour l'exposition de 1863 et qui se réuniront pour fonder la nouvelle société, reçoivent, en février 1864, une lettre de la part de fabricants et artistes parisiens manifestant leur soutien.

"Messieurs, sachant que vous êtes sur le point de louer un local dans le centre de la fabrique de Paris, pour y préparer plutôt que pour y installer le musée et la bibliothèque des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie; Considérant que cette fondation, lorsqu'elle sera complétée par toutes ses annexes naturelles, sera de la plus grande et incontestable utilité pour toutes les industries qui s'inspirent de l'art; [...] Que pourtant en attendant ce jour, il y a grand avantage à exister dès à présent, à avoir un lieu de réunion où l'oeuvre ébauchée par vous puisse recevoir tous les développements, où vous puissiez déposer les objets d'art, les modèles et les livres donnés ou acquis; [...] que dès lors nous



estimons heureux que vous consentiez à fonder avec des sacrifices d'argent personnels et à gérer à titre gratuit un établissement appelé à rendre de véritables services aux industries d'art de la France; [...] Par tous les motifs qui précèdent [...] nous nous engageons à verser entre vos mains, pendant trois années consécutives [...] une somme annuelle de cent francs, applicable aux besoins et à la fondation de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, ne vous demandant de retour que le titre purement honorifique de cofondateurs, uni à la faculté d'user, durant ces trois années, des collections et de la bibliothèque [...]" (85).

Ce témoignage de solidarité à l'initiative des dissidents de l'ancienne Société du Progrès des Arts Industriels est signé par des noms prestigieux: les sculpteurs Barye, Carrier-Belleuse, Choiselat, Klagmann, Piat, les fabricants de faïences d'art T. Deck et Eugène Rousseau, les hommes de lettres et publicistes P. Dalloz et Ph. Burty, etc.

L'appui, même si seulement moral, vient aussi de la part de l'empereur qui, lors de la distribution des récompenses à l'exposition universelle de 1862, prononce la phrase plus tard utilisée comme devise de l'Union Centrale: "L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation... Stimulez chez les individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile. Telle est votre tâche" (86).

Ces mots ne doivent pas nous tromper: la question de l'étatisme et du protectionnisme français soulève, en ces années, de fortes polémiques, et l'empereur est accusé, justement à l'occasion de la manifestation de Londres, de vouloir maintenir un système

économique protectionniste vieux et dépassé face aux ouvertures internationales .

En 1856 le comte de Laborde avait pris la position contraire, soulignant la nécessité que l'Etat s'occupe du problème tellement urgent et capital de la formation d'une nouvelle génération d'artistes industriels à travers la fondation d'écoles . Les hommes de la future société ne partagent pas la pensée du comte de Laborde; cependant ils chercheront toujours un appui plus concret que celui moral du gouvernement, puisque la générosité individuelle ne pouvait pas suffire à la mise en place des expositions périodiques, du musée, de la bibliothèque et de l'école. Les débuts se présentent bien difficiles, même si animés par un entrain et une confiance grossie par la rhétorique de l'époque.

E. Guichard (architecte décorateur), Ph. Mourey (doreur et argenteur sur métaux), Lerolle (fabricant de bronzes d'art), Auguste Lefébure (fabricant de dentelles), Turquetil (fabricant de papiers peints), Chocqueel (fabricant de tapis), Hermann (constructeur-mécanicien), J. Lenfant (étoffes d'ameublement), Mazaroz (fabricant de meubles d'art), Sajou (fabricant de modèles pour tapisseries), Schaeffer-Erard (fabricant de pianos), Veyrat (fabricant d'orfèvrerie), Bergon (banquier), sont les hommes qui composent le premier noyau directeur de l'Union Centrale (87). Les statuts, enregistrés officiellement le 16 mars 1864, sont introduits par les considérations de Laborde et celles de Paul Mérimée.

"Afin d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile; Afin d'aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise; Afin d'exciter

l'émulation des artistes dont les travaux, tout en vulgarisant chez nous le sentiment du beau et en améliorant le goût public, tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence, aujourd'hui menacée; [...]" (88) la Commission fonde l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Elle comprendra: "1° Un musée rétrospectif et contemporain; 2° Une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur sera, au besoin, aidé dans ses recherches; 3° Des cours spéciaux, des lectures et des conférences publiques ayant rapport à l'art appliqué, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile; 4° Des concours, avec primes, entre les artistes français et les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements; 5° Des expositions de collections particulières présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie" (89).

Un Comité, composé par les hommes de la vieille Commission d'organisation de 1863, dirige et administre la société (90). Outre les dispositions administratives, les statuts de 1864 contiennent le propos intéressant de diffuser les idées nouvelles par la fondation de filières dans les centres industriels de la France entière. La volonté d'ouverture se manifeste aussi par la fondation d'un Comité Consultatif et d'un Comité de Patronage, avec des membres qui ne doivent pas forcément appartenir à l'Union Centrale, recrutés pour leurs connaissances ou expériences artistiques lors de l'organisation des expositions.

Quelques remarques sont à faire à l'égard de ces statuts.

Le Conservatoire des Arts et Métiers, qui était si présent auparavant, n'apparaît pas parmi les organisations qui pourraient apporter un soutien à la nouvelle société, alors qu'en 1852, 1856 et 1857 il semblait exister un rapport de collaboration très étroit. Aussi par rapport à ceux de 1852, 1856 et 1857 (91), le texte de 1864 ne contient pas d'indications précises concernant le problème de la division du travail et de la mécanisation. Le changement des conditions de l'artiste, qui avait été le principal sujet de débat, et de combat, chez les membres de l'ancienne société, n'est pas aussi clairement mentionné que dans les manifestes précédents. Cela est un indice important pour comprendre l'attitude adoptée par la suite par l'Union Centrale qui sera beaucoup moins engagée à l'égard de ces questions.

### c- La doctrine du "beau dans l'utile"

En 1867 l'Union Centrale publie un volume dans lequel ses membres essaient d'exposer les lignes directrices qui guident l'action de la société. L'ouvrage, intitulé "Le beau dans l'utile", qui devrait présenter au public une théorie unitaire des arts appliqués, regroupe en réalité tout un ensemble différencié de positions, parfois même divergentes. Le livre est un recueil des discours, des comptes-rendus, des relations, des commentaires des membres mêmes et de la presse à propos des initiatives prises par l'Union Centrale entre 1864 et 1867, entre autre les expositions organisées par elles en 1863 et en 1865. Des personnalités du monde de l'art, de l'industrie et de la culture exposent leurs idées sur les arts industriels, sur le niveau de collaboration qui doit exister entre l'art et l'industrie, et sur les solutions à apporter aux problèmes

engendrés par la mécanisation de la production. Deux positions principales s'affrontent, les autres s'approchant plus ou moins de ces deux pôles.

La première est celle des membres de l'Union Centrale qui se posent comme but principal d'élever les arts appliqués au niveau du *Grand Art*. Dans cette ligne, qui est sûrement la moins novatrice à l'intérieur de la société, la qualité esthétique de l'objet est considérée comme étant la plus importante tandis que sa fonctionnalité, son degré de reproductibilité mécanique et de diffusion sur le marché ne sont pas suffisamment examinés. Aussi une telle position porte ses défenseurs à avoir une attitude nostalgique envers un passé où la maîtrise technique de l'artisan donnait des résultats qualitativement supérieurs à la production mécanisée contemporaine. De là la volonté de créer un musée qui puisse conserver les chefs-d'oeuvre de ce passé révolu et fournir des modèles à l'industrie.

La deuxième position est soutenue par les esprits les plus modernes de l'Union Centrale. Elle s'insère dans le courant du rationalisme fonctionnaliste lié à la pensée de Eugène Viollet-le-Duc; son représentant le plus prestigieux à l'intérieur de l'Union Centrale est l'ingénieur architecte Gabriel Davioud. Les membres proches de ce courant de pensée voient dans la révolution industrielle l'ouverture d'une nouvelle époque caractérisée par l'élargissement démocratique du marché des produits jadis réservés à peu de privilégiés. Pour eux les formes simples adaptées à la fonction de l'objet et à la matière avec laquelle ils sont fabriqués, doivent constituer la caractéristique essentielle des arts industriels du XIX<sup>ème</sup> siècle. L'idée de musée liée à cette pensée se rapproche de celle qui a donnée naissance au Conservatoire des Arts et Métiers à

l'époque révolutionnaire; dans ses salles l'arrangement des échantillons, des oeuvres d'art industriels, souvent des simples reproductions en plâtre, joue un rôle pédagogique vis à vis de l'ouvrier, et la prétention de former une collection d'objets d'une valeur artistique inestimable est absente.

Edouard Guichard, président du Comité d'Organisation, est un des partisans les plus représentatifs de la première position. Dans plusieurs discours et déclarations il expose ses idées qui ne donnent pas toujours corps à une théorie cohérente.

En 1863, à l'occasion de la distribution des récompenses, Guichard prononce un discours; la partie pour nous la plus intéressante est celle où, en parlant de l'exposition du Palais de l'Industrie, il refuse catégoriquement le rapprochement avec les expositions universelles. Là le produit est considéré d'un point de vue uniquement commercial, tandis que seules la beauté et la forme sont importantes: "Un chef-d'oeuvre solitaire, exposé par un artiste nouveau, par un industriel inconnu, vaut plus à nos yeux que la plus vaste des productions dont la perfection artistique n'égalerait pas l'importance commerciale. C'est ce que nous avons bien voulu faire sentir par ces mots: Beaux Arts appliqués à l'industrie" (92).

Le 8 mars 1865, lors de l'inauguration des cours donnés par l'Union Centrale sur les arts appliqués, Guichard exprime un avis très défavorable à propos de la récente fondation du South Kensington et surtout à propos du Conservatoire des Arts et Métiers avec lequel, nous le rappelons, les membres de la Société du Progrès des Arts Industriels avaient eu de si féconds rapports. "Ce serait tomber dans une erreur tout aussi grosse que de prendre l'Union Centrale pour une imitation du South Kensington de Londres." (93)

Pour Emeric David ce qui serait le futur Conservatoire devait être un musée "des chefs-d'oeuvre des habiles ouvriers vivants des tous les arts. Là le charpentier déposerait le modèle d'une machine dont l'invention ou l'exécution pourrait l'honorer; le serrurier montrerait comment il assouplit un métal revêche; le menuisier, le fondeur feraient voir jusqu'à quel degré de perfection il savent réunir dans leurs ouvrages, et la plus grande utilité, et le charme des formes les plus agréables [...] Ennoblissons tous les états, pour ennoblir le caractère de tous ceux qui les exercent!" (94) Pour Guichard dans les salles du Conservatoire, que Theodore Labourieu avait appelé "Panthéon du travail" (95), "les Sciences appliquées règnent sévèrement, et l'art, si jamais il lui prenait fantaisie d'entrer dans cette demeure de l'utile absolu, il se verrait préférer le plus vulgaire des rouages de la mécanique" (96).

La pensée de Longperier, membre du jury des récompenses pour l'exposition de 1865 au Palais de l'Industrie, s'insère aussi dans le courant suivi par Guichard. Il affirme: "Il ne s'agissait point ici d'une exposition de l'industrie proprement dite. La bonne qualité des objets fabriqués, la modicité relative de leur prix, l'utilité qu'ils peuvent présenter, les inventions savantes que révèle leur exécution ne constituaient que des questions secondaires. Il fallait donc déterminer surtout à quel degré les beaux-arts avaient profité au travail des exposants, de quel bon goût ceux-ci avaient fait preuve comme sculpteurs, graveurs, peintres, ciseleurs, émailleurs, céramistes, tisseurs etc." (97).

La deuxième ligne de pensée est plus souterraine et plus difficile à repérer que la première. Elle se développera et prendra le dessus après l'interruption des activités de l'Union Centrale entre 1869 et

1874. Là elle s'exprime assez clairement et de façon incisive, c'est dans les rapports concernant les concours fondés par l'Union Centrale à l'exposition de 1865. Le principe fonctionnaliste qui a guidé le jury responsable du prix de l'Union Centrale est ainsi expliqué: "L'Union Centrale, loin de préciser un style, ou l'imitation d'une époque d'art déterminée, croit devoir, au contraire, solliciter les efforts vers la recherche d'une originalité qui, tout en respectant la tradition ferait la part d'un sentiment moderne appuyé sur la raison. Cette dernière qualité ne serait être niée comme dans un art qui a pour but principal de satisfaire à nos besoins et qui est forcé, pour y parvenir, de tenir compte des propriétés de la matière employée et des procédés rationnels de fabrication" (98). Je renvoie pour l'ensemble plus détaillé des opinions énoncées à cette occasion, au paragraphe relatant cette manifestation.

Ces rapports permettent, mieux que les discours de Guichard et Longperier, de déduire une définition de l'art industriel. Evidemment nous ne devons pas nous attendre à l'idée moderne que nous en avons aujourd'hui. Selon la définition de Gillo Dorfles "[...] les conditions nécessaires pour juger de l'appartenance d'un objet à l'esthétique industrielle sont les suivantes: 1° sa production en série; 2° sa fabrication mécanique; 3° la présence en lui d'un quotient esthétique dû à un projet initial et non à une intervention manuelle ultérieure [...]; le problème du binôme beau-utile, ou de l'esthétisme des formes utiles [...], s'éloigne de notre horizon lorsqu'il se réfère à des oeuvres exécutées à la main sans possibilité de reproduction exacte et sans intervention de la machine" (99). Pour les membres de l'Union Centrale du courant fonctionnaliste, la définition d'art industriel est uniquement liée au critère d'utilité;



les trois conditions jugées comme essentielles par Dorfles peuvent être présentes mais elles ne sont pas nécessaires dans la doctrine du "beau dans l'utile".

c- La contribution de l'architecte et ingénieur J. G. Davioud au débat sur l'union de l'art et de l'industrie: le mémoire de 1873.

Les idées de l'Union Centrale reçoivent une reconnaissance officielle par l'Académie des Beaux-Arts par le biais du prix décerné au mémoire que l'architecte Davioud consacre au thème des contacts possibles entre l'art et l'industrie en 1873.

Architecte et inspecteur des travaux de la ville de Paris, responsable de la construction du Palais du Trocadero pour l'exposition universelle de 1878, premier prix du concours lancé par l'Académie en 1877 concernant la figure toute nouvelle de l'ingénieur: voilà quelques-uns des titres de celui qui proposa en 1865 à l'Union Centrale de patronner un concours pour un lit breveté. Giedion et Bologna font remarquer la position d'innovateur que Davioud occupe dans le cadre du débat sur l'union des arts et de l'industrie. La figure de l'ingénieur reçoit à travers lui une reconnaissance de dignité professionnelle et artistique qui ne lui appartenait pas auparavant. Il remporte le prix de 1877 grâce à sa réponse à la question de l'Académie sur "L'union et la séparation de l'ingénieur et de l'architecte": les deux âmes, -affirme-t-il- l'artistique et la scientifique, doivent fusionner pour que l'art ne demeure pas séparé de la réalité sous prétexte de son absolue appartenance au domaine de la fantaisie capricieuse (100).

C'est dans le texte de 1874 que Davioud exprime le plus directement ses idées sur l'union des arts et de l'industrie. L'énoncé du concours lancé par l'Académie des Beaux-Arts est bien précis: "Exposer les conditions de l'alliance qui doit exister entre les arts et l'industrie, déterminer les points de contact qui les rapprochent, les limites qui les séparent. Conclure en indiquant parmi les différentes institutions utiles, celles qui seraient à modifier ou à créer dans l'intérêt du perfectionnement des oeuvres de l'art et des produits de l'industrie" (101). Un regard d'ensemble sur le rapport confirme l'alignement de Davioud sur les principes formulés par l'Union Centrale; toutefois on ne peut pas ne pas remarquer que certaines ambiguïtés et incohérences propres à la société, sont absentes dans le texte de Davioud. Comme en 1865 (102), l'architecte va droit à l'examen des changements intervenus dans le domaine de l'art à cause du développement de l'industrie et de la nouvelle classe de la petite bourgeoisie. Dans son chapitre introductif il aborde le problème de la division du travail, qui entraîne pour lui la disparition de l'artisanat. Il établit une frontière entre l'art et l'industrie, tout en soulignant leur racines communes.

"L'industrie [...] c'est le travail, c'est à dire l'action des forces physiques et morales de l'homme appliquées à la production. L'art [...] c'est le travail pris dans une mesure déterminée, à savoir celle qui se rapproche le plus de la perfection idéale. Si l'industrie consiste donc à produire, le rôle de l'art est de produire dans certaines conditions, en vue d'un certain but et à l'aide de certaines règles. On disait autrefois indifféremment: l'art du peintre, l'art du sculpteur, l'art du maçon, l'art du charpentier entendant ainsi l'ensemble des procédés à l'aide desquels le peintre, le sculpteur, le

maçon ou le charpentier doivent travailler pour produire dans les conditions les plus parfaites. [...] C'est ainsi que dans l'histoire de l'humanité, l'ouvrier, l'artisan et l'artiste appartiennent à la même famille". Mais l'industrie moderne pose des problèmes inconnus auparavant. "Elle procède par association d'individus, travaillant en commun à l'aide des machines-outils [...] et elle utilise à cet effet des capitaux appartenant à des tiers [...]. Les uns apportent l'intelligence, ceux-ci leur force musculaire; d'autres enfin leur mise de fonds. La résultante est une oeuvre impersonnelle [...]. Le chef d'industrie n'a nul besoin de provoquer par la variété du travail l'accroissement des intelligences qui le secondent. L'industrie moderne ne ressemble donc en rien à ce que le travail a pu être dans l'Antiquité et le Moyen Age" (103). Voilà niée la continuité passé-présent-avenir dans laquelle l'Union Centrale semblait confier tout espoir de rénovation des *arts industriels*.

Davioud ne refuse pas à l'industrie un rôle positif, qui est d'élargir démocratiquement le public des consommateurs; malheureusement "pour atteindre ces résultats, elle aura transformé l'artiste en coopérateur, l'artisan en ouvrier, l'ouvrier en machine vivante, et elle rêve de transformer la machine vivante en machine outil" (104). Pour Davioud le "coopérateur", ou, comme on dirait aujourd'hui, le designer, ne jouit pas d'un statut privilégié à l'intérieur de la hiérarchie établie par les nouveaux modes de production; il subit une dégradation dans la même mesure que l'ancien artisan ou l'ancien ouvrier. Davioud ne partage pas l'idée de ceux qui, au nom de la division du travail, récupèrent l'ancienne séparation entre la pensée et l'exécution (105). C'est à l'époque moderne que l'art s'est le plus éloigné de l'industrie: le premier a gardé ses valeurs humaines, les mêmes que la deuxième a perdues

à cause des changements radicaux intervenus à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. "L'art [...] consiste à ne tenir compte ni du temps, ni de l'argent nécessaire à l'accomplissement d'une oeuvre: pourvu que le résultat soit bien, soit beau, soit parfait, peu lui importe. Pour parvenir à ce résultat l'art ne partage ni subdivise le travail, [l'artiste] revêt les deux attributs qui relèvent le plus la dignité de l'homme, la liberté et la responsabilité" (106). Ainsi l'art et l'industrie semblent appartenir à deux mondes sans possibilité de contact; et pourtant le problème est justement de donner une définition de *art industriel*, expression incompréhensible si l'on se tient à cette première partie du mémoire de Davioud.

Notre ingénieur commence par distinguer nettement entre "*art appliqué à l'industrie*" et "*industrie appliqué à l'art*". Le premier consiste en "tout produit fabriqué dont l'utilité matérielle est indispensable et qui se présente avec la prétention d'être beau"; il s'agit pour le deuxième, de l'application des moyens de production industriels dans la création d'une oeuvre d'art. Une chaise conçue dans un style déterminé qui accomplit, à travers la conception agréable de sa forme et de sa couleur, une fonction décorative et utilitaire, appartiendra au domaine des arts appliqués à l'industrie. Au contraire, une statuette en bronze, que rien ne lie aux besoins quotidiens, sera une oeuvre d'art réalisée grâce aussi à des moyens mécaniques. Or, dans les textes de l'Union Centrale, l'utilisation de moyens mécaniques dans la production des oeuvres n'est pas mentionnée en tant que discriminant essentiel qui distingue les *arts industriels* de l'art tout court. D'ailleurs notre société parle plutôt de *beaux-arts appliqués à l'industrie* que d'*arts industriels* donnant, comme nous l'avons vu (107), la plus grande importance à

*l'utilité*. Dans la pratique l'Union Centrale n'adopte pas la séparation nette opérée par Davioud: dans les salles du Palais de l'Industrie se cotoient les bronzes d'art et les pendules, les appliques décoratives et le mobilier.

Après cet examen introductif, Davioud passe en revue les arts décoratifs aux différentes époques. Les observations sur l'infériorité des Romains ou des Byzantins dans ce domaine par rapport à la Renaissance, font partie du bagage des idées reçues propre à beaucoup d'historiens de ces années. Là où Davioud montre une influence des théories les plus modernes, c'est dans l'affirmation de l'antériorité des arts décoratifs par rapport à la peinture et à la sculpture. Il assimile les arts dits *mineurs* à l'architecture, au nom de la notion d'*utilité*. Je ne peut pas en déduire une descendance directe des idées de Davioud de celles de Gottfried Semper, mais une influence me semble possible (108). Dans son ouvrage principal, Semper reprend la conception du XVIIIème siècle sur l'unité opérative de l'architecture et des *arts techniques* à travers la réévaluation de leur *fonctionnalité*. "Son analyse historique des *arts mineurs* l'amena même à l'affirmation de la priorité chronologique, dans l'histoire de l'homme, des arts appliqués en tant que produit de la synthèse entre les besoins élémentaires et son instinct artistique" (109). Davioud suit le même chemin que Semper arrivant jusqu'à donner comme modèle de beauté, le bateau, exemple d'unité parfaite de forme et fonction (11). "Le point de contact entre l'art et l'industrie c'est [...] la forme résultant du besoin et de la matière transfigurée par le caractère générique de l'objet industriel et élevée jusqu'à la beauté par la délicatesse de l'ajustement et du goût" (111). Davioud a réussi à franchir la barrière entre art et industrie, l'Union Centrale le suit en

partie adoptant les termes plus ambigus et archaïques de "beau dans l'utile" au lieu de ceux plus nets de "forme" et "fonction".

De l'Union Centrale, dont il avait fait partie avant la guerre, Davioud adopte les solutions en vue de l'amélioration de la situation des *arts industriels*. Il ne souhaite pas un changement radical de l'organisation de la société. Il est loin des utopies généreuses d'un Morris et encore plus de celles archaïsantes d'un Ruskin. Le gouvernement doit, pour notre ingénieur, se charger des réformes indispensables concernant l'enseignement du dessin, la création d'écoles professionnelles et de musées d'arts appliqués. Ces propositions présentent une ressemblance évidente avec celles de l'Union Centrale, mais Davioud n'épargne pas les critiques à ses anciens coassociés. Dans l'école d'art industriel projetée par Davioud, la "théorie de la forme associée à nos besoins" et la "manipulation et transformation de la matière" doivent ensemble faire partie du savoir professionnel de l'artiste industriel nouveau qui pourra ainsi "présider aux travaux [...] et y jouer un rôle actif et prépondérant" (112). L'école dont Davioud parle serait une sorte de *manufacture d'Etat*. Rien à voir avec le collège projeté par l'Union Centrale en 1867, sur lequel il exprime ses réserves: "cette alliance projetée de l'université et de l'art appliqué dans un établissement de jeunes élèves internes, n'était peut-être pas heureuse et très pratique" (113).

Davioud s'éloigne de l'Union Centrale aussi pour ses idées à propos du musée d'arts appliqués. Il ne souhaite pas sa fondation si ses salles doivent doubler celles de Cluny et du département des objets d'art du Louvre: "[...] la tradition de la forme ne se dégage pas toujours très clairement d'un ensemble de pièces rares, et que bien de chaînons manquent à la scène historique qu'elles représentent,

ou que le classement qui préside à un musée public n'est pas toujours celui qui conviendrait à une galerie d'enseignement" (114). Davioud parle d'un "musée historique du travail" que la ville de Paris aurait envisagé : "l'ensemble impressionne vivement, précisément parce-que les objets recueillis sont simples, d'une exécution courante, et qu'ils montrent bien la succession et la transformation des ustensiles de la vie [...]. On y reconnaît que nos pères mettaient une recherche constante dans les objets les plus usuels, et il en ressort [...] une conclusion plus directe et un enseignement plus vif, que ne peut donner le spectacle des riches produits du Louvre et de l'hôtel de Cluny. La collection à laquelle je fais allusion trouverait donc sa place et une place utile dans l'Ecole des arts appliqués, et elle serait le point de départ d'un enseignement qui devrait embrasser à la fois la fonction, la forme et la substance" (115).

Combien différent de celui imaginé par Davioud devait être le musée proposé trois ans plus tard par l'Union Centrale! (116). Le rapport de Davioud, malgré ses propositions bien concrètes, n'eut pas de conséquences et, chose étrange, aucun écho dans la société dont il avait fait partie.

- II -

LA MISE EN OEUVRE DU "BEAU DANS  
L'UTILE": LES EXPOSITIONS, LES  
CONCOURS, LE "COLLEGE DES BEAUX-  
ARTS APPLIQUES A L'INDUSTRIE", LE  
DEBAT SUR L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.



## A- L'ACTIVITE DE L'UNION CENTRALE AVANT LA GUERRE DE 1870

### a- Le Palais de l'Industrie, siège de l'Union Centrale

Il est intéressant, je crois, de préciser la nature et les caractéristiques principales de ce qui fut le cadre des expositions de l'Union Centrale: le Palais de l'Industrie, ou *Palais des Champs-Élysées*, comme on l'appelait souvent à l'époque. Il abrita d'abord les expositions de la Société du Progrès des Arts Industriels, puis celles de l'Union Centrale, et plus tard celles de la Société du Musée des Arts Décoratifs et de l'UCAD; pendant un certain temps le siège de l'Union Centrale était situé dans l'une des entrées du Palais et ce fut là que les sommes pour la formation d'une collection d'objets d'arts appliqués furent recueillies au moyen de loteries.

Après l'exposition universelle de 1851 à Londres, abritée sous les poutres en fonte et les verrières de Joseph Paxton, il avait semblé évident que, si Paris voulait accueillir des milliers d'exposants et la foule du public curieux de 1855, il fallait disposer d'une construction ayant non seulement un grand espace disponible, mais aussi une forme esthétique nouvelle. Le résultat ne sera pas aussi innovateur que le *Palais de Cristal*: les ingénieurs et architectes français montreront une modération qui fera que le Palais de l'Industrie ne sera, pour l'histoire de l'architecture, qu'un pâle reflet de son illustre prédécesseur et exemple plutôt de l'éclectisme de l'époque.

Le 27 mars 1852 un décret ordonne la construction d'un édifice destiné aux manifestations nationales et internationales, y compris les cérémonies publiques et les fêtes civiles et militaires. L'Etat

prend possession du Palais de l'Industrie en avril 1855; en mai l'exposition universelle ouvre ses portes (1). Ce "kaléidoscope où défilent les multiples perspectives de la vie contemporaine", dont l'existence est liée à celle des sciences, de l'industrie et des arts, "vrai temple" de la civilisation, sera détruit pour faire place aux Grand et Petit Palais, à la fin du XIXème siècle. Dans son énorme salon central et dans les salles latérales se suivent les expositions d'agriculture, celles des beaux-arts, celles de photographie et d'économie domestique, ainsi que les concours de l'Ecole Polytechnique et les pompeuses cérémonies de distribution des récompenses pour compétitions nationales et internationales.

Le projet de l'édifice appartient aux architectes Viel, Barrault et Bridel; sa réalisation manifeste des incertitudes formelles très fortes sans, par ailleurs, avoir les qualités fonctionnelles requises. Le Cristal Palace reste un modèle vague dont Viel, Barrault et Bridel n'ont pas le courage d'adopter les solutions formelles révolutionnaires. Les matériaux employés par la construction sont forcément les mêmes, le problème d'abriter un énorme espace sans les entraves des supports, étant le même qu'en 1851: la fonte de fer et le verre répondent à ces exigences. Malheureusement les principes esthétiques de l'époque tendent vers un éclectisme vaguement classique, préférant au fer et au verre, la pierre, le marbre et leurs correspondants stylistiques, l'arc *Renaissance* et les escaliers monumentaux. Ainsi l'extérieur du Palais de l'Industrie et son intérieur dénotent un contraste profond, que déjà les contemporains les plus avisés remarquent. Les piliers sont en fonte et la voûte en verre, mais de l'extérieur on n'aperçoit pas cette structure: elle est cachée par des murs de lourde pierre, et l'entrée

est un arc triomphal en style *Renaissance italienne* comme les fenêtres. La fonctionnalité d'un tel pastiche est mise en doute par plusieurs personnalités. Charles Blanc observe que les infiltrations et la condensation de la buée font couler l'eau et que les vitres sont brisées par les orages et difficilement remplaçables. La lumière pénètre violemment à cause de l'éclairage zénithal (2).

Georges Berger, futur directeur de l'UCAD, exprime en 1886 un avis très négatif à propos du Palais de l'Industrie qui "laisse passer à travers son vitrage une lumière aveuglante qu'il faut éteindre, et une chaleur de serre qu'il faut subir; dans d'autres parties règnent l'obscurité et la fraîcheur des caves" (3).

On comprend alors pourquoi les membres de l'Union Centrale et puis ceux de la Société du Musée des Arts Décoratifs et de l'UCAD, aient cherché, avec une obstination qui peut sembler étrange, à installer le noyau des collections ailleurs que dans ce "Kaléidoscope", qui aurait dû au contraire en être, en tant que lieu projeté pour accueillir les manifestations les plus prestigieuses de la vie contemporaine, le siège idéal. Ses salles immenses devaient être artificiellement divisées en sections didactiquement compréhensibles, et les conditions de conservations n'étaient pas idéales. Sans compter l'hétérogénéité du contenu de cet espace glacé l'hiver et surchauffé en été: les chevaux des concours hippiques et les légumes des salons agricoles, l'économie domestique et les tableaux des Salons officiels trouvaient abri dans ces salles immenses. Ce voisinage ne devait pas sembler une condition favorable à l'élévation des *Beaux-Arts appliqués à l'industrie* au niveau de dignité désiré. Le Palais de l'Industrie abrita les expositions de l'Union Centrale encore pour longtemps, et le premier noyau y fut installé. Cela fut toujours un pis-aller pour

notre société, pour les raisons ci-dessus: elle devait se battre jusqu'à la fin du siècle pour obtenir du gouvernement un siège plus approprié pour ses collections.

#### b- L'exposition de 1865

Selon les vœux de la Commission d'Organisation de 1863, en 1865, du 10 août au 10 octobre, a lieu au Palais de l'Industrie la troisième exposition d'*art industriel*, la première entièrement organisée par la société nouvellement constituée en 1864. Les buts de cette manifestation sont ceux que l'Union Centrale a précisé dans l'article 2 de ses statuts: "entretenir en France la culture des Arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile [...]; aider aux efforts des hommes d'élite dont les travaux vulgarisent chez nous le sentiment du beau, améliorent le goût public et tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence; [...] exciter l'émulation des artistes [...]" (4).

L'exposition est idéalement divisée en trois parties: celle où les artistes industriels et les industries mêmes exposent leurs produits ou leurs projets; celle destinée aux artistes, fabricants et élèves désirant concourir en vue d'une reconnaissance officielle; celle enfin où le public peut admirer les produits artistiques du passé, grâce aux prêts généreux des collectionneurs. Ainsi le passé, le présent et l'avenir se trouvent liés dans l'espoir de créer une continuité. Les envois sont rangés en six groupes: "1° groupe- Toutes les oeuvres d'Art composées en vue de la reproduction industrielle; 2°- Les productions des Industries d'art; 3°- Les Modèles et les Produits envoyés par les Artistes et les Industriels qui voudront prendre part aux divers Concours fondés par l'Union Centrale; 4°- Les

travaux des Elèves de toutes les écoles de dessins de Paris et des départements, lesquels seront invités à figurer à l'exposition; 5°- Des collections d'objets de tous les Arts décoratifs des grandes époques précédentes, les plus propres à fournir de féconds enseignements aux artistes contemporains; 6°- Des dessins et des modèles originaux de l'industrie, la décoration, etc., laissés par les anciens maîtres" (5). Les droits d'entrée, précise le règlement, sont perçus en vue de la formation d'un musée rétrospectif et contemporain, d'une bibliothèque d'art ancien et moderne, "des Cours spéciaux ayant rapport à l'art appliqué, et des Entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile" (6).

Suivant l'exemple des expositions universelles, deux jurys sont formés: l'un, d'admission, sélectionne les oeuvres "dignes de concourir", l'autre est responsable de l'attribution des récompenses.

La déclaration des deux jurys à l'article 19 du règlement affirme qu' ils ne tiendront compte que de "la pensée, de la forme, de la couleur, de l'art un mot", et que "les autres questions dont il pourrait avoir à s'occuper ne seraient que secondaires". Longperier précise que ces questions secondaires sont la bonne qualité, la modicité du prix, l'utilité et la nouveauté du procédé d'exécution (7).

Cependant, malgré ses propos peu novateurs, dans les rapports concernant les distributions des "primes en numéraires" pour les concours patronnés par l'Union Centrale, la critique envers les produits contemporains se montre sévère, et parfois, manifestant

une nette contradiction avec les critères de jugement énoncés dans les discours d'ouverture et de clôture de l'exposition.

Un des exemples les plus frappants de cette incohérence est le premier programme, qui propose la conception et l'exécution d'une chambre à coucher. Le jury précise que l'ensemble doit être pensé pour être destiné "aux plus modestes fortunes" et doit pouvoir "être vendu au meilleur marché possible" (8). Le Comité d'organisation expose les raisons du choix du sujet: "Considérant [...] que les industries d'art qui travaillent pour les classes moins aisées, sont loin d'avoir les mêmes ressources [que les industries de luxe] et qu'elles ne font la plupart du temps laid et mal que pour soutenir la concurrence du bas prix; qu'il serait très bon et qu'il est possible de remédier à ce regrettable état de choses; que par la simplicité des lignes et des formes, qui est une des conditions du beau, et par l'emploi de matériaux peu coûteux mais convenables, le fabricant, aidé d'ailleurs par des nouveaux procédés exécutifs, si rapides et si économiques, peut livrer à très bon marché au coin du meilleur goût" (9). Les concurrents peuvent se présenter seuls ou réunis en des groupes d'artistes et d'industriels, "dans le but, les uns de créer des modèles, les autres d'exécuter ces modèles": cela dans l'espoir de rompre l'isolement des uns, et d'innover dans la production des autres. Clause importante, le prix de vente de l'ensemble doit être affiché: "à mérite égal, [il] deviendra le considérant décisif du jugement" (10).

Le même caractère exceptionnellement moderne revient au prix, toujours offert par l'Union Centrale, pour la réalisation d'"un service de table en poterie commune". Critiquant durement l'utilisation que l'industrie moderne fait de la technique nouvelle de l'impression mécanique, le jury ne repousse pas du concours ni les faïences

décorées au moyen du poncif, ni celles ornementées par l'impression; la solidité et le bon marché font partie des conditions essentielles, outre la beauté de la forme et l'harmonie de la coloration.

Quels sont les résultats de ces concours? Pour ce qui concerne le premier programme, six fabricants répondent à l'appel, mais la plupart du mobilier est incomplet. "Aucun des concurrents n'a compris le caractère du programme. Il a été impossible- se plaint le jury- d'admettre qu'un mobilier conçu dans ces données puisse s'adresser aux petites fortunes. Il s'agissait évidemment d'employer les bois les plus communs et les moins chers [...]. Au lieu de cela les meubles envoyés ont révélé une recherche de qualité de bois, d'ajustement et de petits détails qui, sans rendre les formes plus belles, ne font qu'augmenter la dépense et la difficulté d'entretien [...] sans en rendre l'usage plus confortable" (11). Le jury décide de ne pas décerner de prix puisque "la condition essentielle, l'art dans le bon marché, n'a pas été remplie" (12).

Le résultat du deuxième concours est encore plus décevant: aucun concurrent ne s'est présenté.

Le jury de la troisième section, où trouvent place les "Arts appliqués au mobilier", présidé par Edouard de Sommerard et Auguste Luchet, se garde bien de louer la production contemporaine et explique que "Les premières conditions du meuble en tant que chose utile, sont, sans contredit la facilité, la commodité et la solidité de son emploi", qualités absentes dans les pièces exposées qui "semblent être fabriquées en général pour l'aspect qu'elles donneront, non pour le service qu'elles ont à rendre" (12). Ici aussi le jury ne croit pas pouvoir assigner une récompense, à part une mention honorable.

Dans le rapport sur les "Arts appliqués aux métaux usuels" (4<sup>o</sup> section), du jury dont Barye est le président, nous trouvons un écho des théories exposées par Owen Jones dans sa "Grammar of design". Le rapporteur fait l'éloge de l'art "des peuples d'Orient, nos maîtres incontestés dans l'art du décor" et des "lignes sobres et souples dont l'agencement satisfait autant l'oeil que la raison" (13), regrettant que la plupart des produits soient seulement des pastiches "d'époque". D'autres jugements ne présentent pas la nouveauté de ceux dont nous venons de donner quelques extraits et suivent les principes énoncés par l'article 19.

Par exemple le jury de la première section concernant "Les arts appliqués à la décoration de l'habitation", présidé par Charles Blanc, décerne la médaille d'or à l'auteur d'un balcon en style Louis XVI, primant surtout la perfection du travail manuel, c'est à dire la regrettée "habileté de main". Le musée rétrospectif, installé dans le salon central du Palais de l'Industrie, est réalisé dans un esprit de continuité avec l'exposition de 1863: il ne revêt pas un caractère indépendant par rapport à la manifestation. Les objets que les collectionneurs ont voulu montrer au public, ne sont là que pour servir d'exemple aux artistes et fabricants modernes, et aux élèves qui se destinent à ces métiers.

Malheureusement la continuité entre le passé et le présent n'est pas perçue par un public aussi déçu par la production contemporaine qu'admiratif envers les chefs-d'oeuvre anciens. Le leitmotiv des journaux qui commenteront l'exposition sera une critique exacerbée des salles modernes comparées sans cesse au musée rétrospectif avec un regret nostalgique qui ne laisse aucune place à une critique constructive.



Pour conclure, je citerai un épisode concernant la création d'un concours; cet épisode est à mon avis un exemple significatif de l'attitude de l'Union Centrale refusant, malgré l'originalité de certains propos, d'indiquer un chemin radicalement nouveau pour la renaissance des *arts industriels*.

A l'occasion de l'étude par la Commission consultative des programmes à proposer pour les concours ouverts par l'Union Centrale, l'architecte et ingénieur Davioud fait une proposition intéressante, qui reçoit d'ailleurs l'approbation de J. Klagmann: le programme à soumettre aux artistes est celui d'un "lit-debout en bois indigène assemblé" (14). Au cours de la séance du 4 janvier 1865, Davioud donne une explication détaillée du concours qu'il voudrait que l'Union Centrale patronne. "Le meuble le plus indispensable à la vie est actuellement conçu dans les dispositions les plus contraires à l'hygiène et à la commodité"; il trouve que la mode de l'alcôve empêche l'air de circuler et n'est pas apte aux besoins des petites habitations modernes. Faisant allusion aux travaux entrepris par Haussmann, Davioud réclame le même assainissement pour l'intérieur des maisons, à commencer par l'aménagement des chambres à coucher. Le lit doit être "en bois de chêne ou de noyer assemblé à l'exclusion de tout emploi de bois plaqué [...]. On devra étudier le moyen d'ajuster les rideaux pour une disposition simple et spacieuse. Ce lit devra pouvoir se démonter facilement, être conçu suivant les formes rationnelles du bois et offrir le moins possible d'angles et d'arrêts aigus formant obstacle ou danger aux abords. Enfin la valeur de ce meuble, qui devra être conçu dans une forme aussi simple qu'économique, tout en satisfaisant les légitimes exigences du Goût, ne devra excéder, exécuté pour la reproduction et en fabrique, un prix d'acquisition

de 300 francs" (15). L'originalité de cette proposition est de soumettre au talent d'artistes et industriels ce qui est, dans les expositions industrielles américaines, un article répandu et fort apprécié: un "lit-debout", c'est à dire un meuble breveté. C'est à ce genre de mobilier, n'ayant d'autre prétention que d'être fonctionnel, et aux constructions en fonte et en fer, que Giedion assigne la palme de la créativité du XIXème siècle.

La Commission Consultative n'accepta pas la proposition de Davioud, elle devait lui sembler trop révolutionnaire. Après la crise de 1870, nous ne retrouvons plus l'ingénieur parmi les membres de l'Union Centrale, ce qui peut être un signe que la direction prise par l'Union Centrale était trop modérée et pas telle que Davioud devait avoir souhaité.

### c- L'exposition et les concours de 1869

En 1869 l'Union Centrale ouvre à nouveau les portes du Palais de l'Industrie pour présenter la triple exposition d'arts appliqués. Du 10 août au 10 novembre artistes, élèves, industriels, collectionneurs rendent compte de l'état des arts industriels en France et des progrès à accomplir pour réaliser "le beau dans l'utile" (16).

Comme en 1865, l'exposition est divisée en six groupes où le passé, le présent et l'avenir se côtoient dans le but, encore une fois, de rénover sans oublier la tradition.

La Commission Consultative, présidée par Davioud, présente un rapport fort intéressant sur les concours organisés pour l'industrie. Plusieurs questions se posaient sur les modalités à suivre et sur le choix des sujets à proposer aux artistes.

La Commission se demande premièrement si les concours doivent porter sur des projets à réaliser ou sur des objets fabriqués. La conclusion du débat est "qu'il convenait de forcer en quelque sorte l'Artiste qui se voue à l'Industrie à respecter les difficultés d'assembler rationnellement les matières entre elles, à rechercher les alliances des tons naturels des substances employées et à étudier les moyens de rendre pratiques et durables les conceptions de l'esprit" (17). Les concours de composition pour 1869 porteront donc sur les produits fabriqués, programme qui offre aussi l'avantage d'obliger les artistes à chercher le contact avec les industriels. Pour faciliter cette association, la Commission propose la fabrication de produits qui puissent, une fois réalisés, être facilement commercialisés grâce à leurs prix modérés. Elle établit ainsi une fois de plus que "l'art est une jouissance de l'esprit qui peut et qui doit être accessible à toutes les fortunes" (18).

Lors de la précédente exposition, l'Union Centrale avait dû constater l'échec des concours ayant pour sujet l'ameublement d'une chambre à coucher d'une maison modeste, et un service de table en poterie commune. Appréciant leur utilité et originalité, les deux sujets sont proposés de nouveau en 1869 conjointement à trois autres programmes, dont le plus intéressant est celui d'un tapis faisant fonction de "descente de lit". A se propos la Commission exprime les éloges les plus vifs sur l'art oriental et, afin de pousser les fabricants à produire en tenant compte davantage de l'originalité et de la fonctionnalité, proscrit "l'usage des fleurs naturelles et des ornements modelés qui, rationnellement, ne sont pas à leur place sur une étoffe destinée à couvrir le sol..." (19).

L'architecte et ingénieur Davioud, président de la Commission consultative chargée d'organiser les concours, conclut son rapport

en citant les principes, d'une grande modernité, qui l'ont guidé: "Ces concours industriels, en les obligeant [les artistes] à produire dans les conditions vraies, rationnelles et pratiques que l'Industrie réclame d'eux, montreront aux uns et aux autres la nécessité d'une alliance et d'un accord commun" (20).

En 1869 la partie rétrospective de l'exposition est organisée de façon légèrement différente qu'en 1865. Les plus grands amateurs prêtent les chefs-d'oeuvres de leurs collections, Pourtalès, de Jauzé, Castellani, le Prince Napoleon, M. Dutuit (21), mais un thème règle le choix des objets. Le *Musée oriental* est conçu pour ne pas remettre sous les yeux du public les collections qui avaient été déjà montrées quatre ans plus tôt et aussi dans le but de "donner à cette annexe de l'Exposition un intérêt moins vague, une utilité plus concentrée" (22).

Cependant cette partie occupe, malgré sa richesse, une place marginale à l'intérieur de la manifestation; elle est un hommage aux grands collectionneurs de l'époque qui soutiennent l'Union Centrale et fournit un complément vaguement didactique aux concours des artistes et des élèves. Le choix de former un *Musée oriental* rentre parfaitement dans le goût exotique de l'époque et dans la ligne indiquée par les propos rationalistes de Davioud que nous avons ci-dessus cités au sujet du concours pour la fabrication d'un tapis.

Si l'exposition de 1869 reste un chaînon important dans le parcours de l'Union Centrale, c'est surtout grâce au développement exceptionnel pris par la section des concours de dessin. Cela n'est pas un hasard: c'est dans ces années que le débat sur

l'enseignement des arts entraîne des discussions auxquelles participe avec ferveur tout le milieu artistique de l'époque. L'Union Centrale prend part à l'élaboration et à la diffusion des nouvelles théories concernant la réforme de l'enseignement du dessin surtout à travers l'exposition de 1869, préparée par le congrès de 1868.

La section du dessin est, en 1869, énormément développée comme elle ne le sera jamais plus; aussi les rapports et les études qui lui sont consacrés sont très soignés et approfondis. 231 écoles se présentent donnant ainsi un échantillon représentatif des méthodes d'enseignement employées et des résultats atteints. Le ministre de l'Instruction Publique Duruy et le Préfet de la Seine baron Haussman donnent leur consentement satisfait à la manifestation (23).

Deux grandes parties forment la section "Etude des arts du dessin": l'exposition libre et une série de concours spéciaux. Les élèves des deux sexes et de n'importe quelle école peuvent participer, avec l'unique limitation de l'espace disponible; les places sont gratuites. La section consacrée aux concours est considérée la plus importante parce qu'elle permet de vérifier concrètement si les méthodes appuyées par l'Union Centrale sont suivies et appliquées. Elle se divise en deux sortes de concours: "d'après modèles désignés" et "de composition sur programmes". Le premier concours est encore divisé en huit sections correspondant aux diverses branches de l'étude de l'art du dessin: dessin géométrique, architectural, ornemental, de la figure, décoratif, et modelage ornemental, de la figure et décoratif. Les concours de composition est établi en quatre sections: composition architecturale, ornementale, décorative avec figure, d'art appliqué à l'industrie. En outre chacune des deux divisions de concours est fractionnée en trois classes

"correspondantes aux forces des élèves": classe primaire, secondaire et supérieure (24).

Différents prix sont prévus selon l'importance que l'Union Centrale donne aux épreuves. Le concours de copie d'après modèle est doté d'une médaille de bronze; celui de composition une médaille d'argent; un "Prix d'Etudes générales" consistant en une médaille d'or, va à l'élève qui a manifesté des aptitudes remarquables dans les huit sections du concours d'après modèle. Avec cette dernière récompense l'Union Centrale tient à souligner la nécessité pour l'artiste de posséder un talent non limité à une spécialité; il devrait être capable, malgré la division du travail qui afflige la production artistique, d'exercer sa fantaisie et son habileté dans les divers domaines de l'art.

En 1869 la Commission consultative institue deux prix nouveaux: le "Grand Prix de l'Union Centrale" et le prix pour le concours de modèles.

Sur le premier, consistant en un voyage financé par l'Union Centrale proposé et approuvé par la Commission dans la séance du 10 février 1868, tout un débat s'engage: à propos de l'âge des élèves qui doivent concourir, de leur possible accompagnement par un professeur, et surtout de la destination du voyage (25). Ernest Lefebure est un partisan convaincu du voyage en Italie: à Rome, Naples, Florence et Venise, mais surtout à Pompei et au musée étrusque du Vatican, les élèves trouveront d'innombrables exemples de chefs-d'oeuvre de l'art industriel (26). Dans la séance du 13 mars la proposition de Lefebure est rejetée; le voyage, par décision de la Commission consultative, concernera les élèves déjà en âge de se déplacer sans besoins d'accompagnement de

professeur et sera fait dans le pays qu'il choisira comme étant le plus convenable pour compléter ses études (27).

Si avec le "Grand prix" l'Union Centrale s'adresse aux jeunes qui apprennent le dessin, le but du deuxième concours est d'inciter ceux qui l'enseignent à choisir des modèles aptes à développer les capacités mentales et manuelles des élèves. L'Union Centrale fait donc appel aux artistes, professeurs et éditeurs et les invite à concourir dans une des trois sections de dessin d'architecture, dessin d'ornement ou dessin de figure, avec des oeuvres exécutées par un procédé quelconque de gravure ou de lithographie (28). En effet la Commission consultative, consciente des modifications apportées par les moyens de reproduction mécanique aux oeuvres représentées, rejette du concours les modèles simplement dessinés et exige qu'ils soient exposés *"tels que les commercent les livres aux élèves"* (29).

d- Le congrès de 1869 et le projet du "Collège des beaux-arts appliqués à l'industrie"

La réévaluation des arts appliqués avait coïncidé, à la fin du XVIIIème siècle, avec le processus d'industrialisation qui transformait profondément le rôle de l'artisan à l'intérieur de l'organisation du travail. Pendant que la philosophie des Lumières redonnait dignité au "métier" en tant qu'expression de la créativité unie à un savoir manuel, les deux fonctions se trouvaient en pratique séparées par la division du travail. La conception de l'oeuvre et son exécution se retrouvent bientôt sur deux plans hiérarchiques différents permettant ainsi la récupération des idées académiques sur la supériorité présumée de l'"idée" par rapport à

la "matière inerte" à laquelle elle doit donner une "forme". Dans ce contexte naît la figure du "designer", nouveau privilégié qui projette et qui conçoit tandis que les ouvriers exécutent (30).

C'est parce que les artistes sont pleinement conscients de cette transformation, ils la subissent, que vers la fin de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle ils engagent un débat serré sur l'enseignement du dessin et sur la nécessité qu'il soit réformé et élargi à tous les niveaux de l'instruction. Le système d'instruction n'avait pas suivi les transformations survenues dans la société: les écoles professionnelles étaient très peu nombreuses et dûes à l'esprit humanitaire de quelques grands industriels plutôt qu'à une volonté de l'Etat de fournir systématiquement aux futures classes "productrices" une possibilité de rachat. Le décalage entre système scolaire et besoins de la population se creusant de plus en plus, de nombreuses enquêtes et rapports commencent à voir le jour dès le début de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Aux expositions universelles, des sections consacrées au problème de l'enseignement donnent le cadre de la situation dans les différents pays européens et offrent l'occasion de réflexions souvent accompagnées par des propositions concrètes.

Le mémoire de M. A. Hermant sur l'influence des arts du dessin sur l'industrie publié en 1857 et couronné par l'Institut, fait le point sur la situation et explique les changements survenus dans le domaine de l'artisanat (31). Les nombreux ouvrages, essais, enquêtes ou simples manuels scolaires, parus au cours du troisième quart de siècle nous donnent un aperçu de ce qu'est l'enseignement du dessin avant la réforme de 1878. Ils indiquent les méthodes à adopter pour faciliter son apprentissage et rendre cette discipline apte à l'"élévation morale et intellectuelle du peuple" (32). Les



principes universellement reconnus sont: la nécessité de rendre le dessin matière obligatoire dans toutes les classes, surtout dans les primaires; la reconnaissance de la validité de cette discipline non pas en tant qu'"art d'agrément" mais comme indispensable instrument de communication "scientifique".

Parmi les textes les plus intéressants se trouve celui de M. Morin, directeur du Conservatoire, qui élucide le plus clairement les solutions à apporter (33). A l'occasion de l'enquête qu'il a menée en 1865, M. Morin a pu constater que "l'absence déplorable, et beaucoup trop générale, d'instruction primaire chez les ouvriers, même les plus intelligents, était l'un des plus grands et des plus fâcheux obstacles qui s'opposaient au développement de leurs facultés et au progrès de l'industrie" (34). L'insuffisance de la loi sur le travail des enfants dans les manufactures et de celle qui régit l'apprentissage, fait, selon Morin, que les ouvriers n'atteignent même pas le niveau primaire de l'instruction. Après avoir passé en revue les différents établissements, pour la plupart privés, qui s'adressent dans quelque mesure aux ouvriers, Morin observe: "Parmi tous les genres d'enseignement qui, à divers degrés, depuis l'ordre le plus élevé jusqu'à ceux du degré le plus modeste, peuvent concourir à l'instruction professionnelle pour les hommes de même que pour les femmes, le dessin, sous toutes ses formes et avec toutes ses applications, a été presque unanimement signalé dans l'enquête comme celui qu'il importe le plus de généraliser" (35).

Le décret de réforme de l'enseignement du dessin signé par le préfet de la Seine le baron Haussmann date du 23 mai 1865 et concerne uniquement les établissements de la région parisienne (36). La réforme touche plusieurs points importants: le recrutement des professeurs, le choix des modèles, la méthode employée, le

programme. Désormais une commission spéciale doit recruter les professeurs auxquels il est délivré un "certificat d'aptitude". L'examen, différent selon le type de brevet désiré, pour dessin d'art ou pour dessin géométrique, comprend entre autre une explication orale sur les corrections à apporter à un dessin d'élève. Les modèles à employer sont estampillés par l'administration, la copie servile est fortement déconseillée.

Le décret de 1865 sera pris comme modèle par les membres de l'Union Centrale qui exprimeront le souhait de le voir élargi à toute la France. En 1874 le ministre de l'Instruction publique autorisera les seules écoles touchées par la réforme à participer aux concours organisés par l'Union Centrale à l'occasion de sa troisième exposition, conscient que les autres n'auraient pas été en mesure de concourir (37). Le programme d'étude du dessin rédigé en 1875 par Viollet-le-Duc et destiné aux établissements scolaires de la ville de Paris, exprime avec précision, netteté et simplicité la nouvelle conception de cette discipline. Les mêmes principes, se résumant dans la formule "apprendre aux élèves à voir", sont exposés par Viollet-le-Duc à une conférence organisée par l'Union Centrale qui partageait pleinement les idées de l'architecte (38). Voici le programme permettant finalement de ne plus considérer le dessin comme un amusement de quelques raffinés mais d'en faire un langage "scientifique" pour que l'ouvrier puisse communiquer aisément son projet. Il est divisé en cinq parties: I- éléments de la géométrie linéaire; II-étude des solides et des ombres, dessin d'après des modèles pris du monde végétal et du monde des insectes, parfaits exemples de formes adaptées à la fonction; III- étude de figure mais sans autre but que la "connaissance de la structure générale" sans aucun caractère "artistique"; IV- étude de

composition avec une attention particulière à l'"emploi" de l'objet projeté et aux liens entre matière et forme, forme et ornementation; V- modelage d'après des exemples de charpente, serrurerie, mécanique, orfèvrerie etc. (39)

Les conclusions de l'enquête menée par R. Pillet en 1879 (40) ne sont certainement pas flatteuses pour le ministère de l'Instruction publique: les heures consacrées au dessin sont toujours insuffisantes et la plupart des élèves ne fréquentent jamais les cours; les "professeurs spéciaux" restent la minorité la plupart n'étant pas qualifiés; la méthode de l'enseignement reste la copie servile de modèles graphiques ou même photographiés.

L'Union Centrale participe vivement au débat sur l'enseignement du dessin. Depuis les mémoires de J. Klagmann (41) jusqu'à la guerre de 1870, la Société du Progrès d'abord et puis l'Union Centrale font de la condition de l'artiste industriel et de sa formation le noeud de leurs activités. Dans les expositions de 1865 et de 1869 les concours des écoles avaient occupé une partie centrale; profitant de l'affluence à Paris d'un grand nombre de professeurs à l'occasion de la distribution des récompenses, l'Union Centrale ouvre une semaine de colloque "international" portant sur l'enseignement du dessin. Au Palais de l'Industrie, du 29 septembre au 5 octobre, une centaine de personnalités, parmi lesquelles Henry Cole, présidées par Louvrier de Lajolais, discutent "pour résoudre pratiquement des questions du plus haut intérêt social et commercial" (42). Voici les questions sur lesquelles ces "experts" sont appelés à donner leurs avis: I- "du caractère et des conditions de la production moderne dans les industries d'art"; II- "du goût public et de son influence sur la production; des moyens de le

développer en l'améliorant"; III- de l'organisation actuelle et du développement à donner aux études des arts du dessin; de la direction de ces études; des professeurs; des méthodes; des modèles"; IV- "examen comparatif des essais tentés jusqu' ce jour, dans différents pays, pour le progrès des industries d'art, le développement du goût public et l'amélioration de l'enseignement des arts du dessin".

Il est indéniable que certaines conclusions du congrès n'expriment pas une pensée hardie et originale. On affirme par exemple qu'il y a contradiction entre la "nécessité de produire en grande quantité et à bon marché" et "un vrai sentiment d'art" (43). Toutefois les solutions envisagées pour remédier aux conséquences néfastes de la division du travail reprennent les propos des réformateurs cités ci-dessus tels que Viollet-le-Duc ou Morin. L'enseignement du dessin en premier lieu est vu comme la panacée qui pourrait rendre à tout ouvrier la dignité perdue de l'artisan. Cette discipline doit donc rentrer dans le programme obligatoire de l'instruction primaire et "sans être soumis à aucune division". Les élèves doivent s'exercer, sans copier, "devant les modèles géométriques élémentaires constituant l'alphabet des formes, ainsi que devant les objets usuels les plus simples" et à l'aide des explications orales du professeur. L'enseignement professionnel ne doit pas vouloir dire exécution gratuite d'objets sur la commande des industries. La création d'une Ecole Normale pour la formation des professeurs de dessin est souhaitée. La reproduction d'objets d'art par les différents musées européens peut fournir des outils de travail valables tandis que l'usage des "modèles-estampes" est fortement déconseillé.

Le congrès de 1869 marque un succès pour l'Union Centrale: ses conclusions auraient dû pousser le gouvernement à adopter des réformes afin d'améliorer l'enseignement du dessin. La guerre de 1870 mettait fin à l'activité de la société et éloignait la perspective d'une réforme.

L'Union Centrale avait espéré, quatre ans avant l'organisation du congrès au Palais de l'Industrie, de mettre en pratique ses théories sur l'enseignement du dessin en fondant un "Collège des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie". Lors de la rencontre du ministre de l'Instruction publique M. Duruy avec le président Guichard, le 17 février 1865 les fondements de la future école sont ~~rejetés~~. Le ministre assure le patronage moral de l'initiative mais aucune subvention n'y est affectée. L'Union Centrale s'engage à ouvrir l'école pour l'année scolaire 1865-1866.

Quels sont les principes à la base du Collège?

En réalité deux projets, l'un dû au Comité d'organisation et soutenu par Guichard, l'autre dû à la Commission consultative et signé par Davioud et Klagmann, s'affrontent. Les idées exposées par le ministre Duruy et développées par Guichard ne sont pas les plus originales. Le collège doit être, selon le ministre, pensé comme une institution "universitaire" où la moitié du temps est consacré à l'apprentissage "des langues anciennes et modernes, de l'histoire, de la géométrie, des humanités" (44) et de la gymnastique. L'enseignement du dessin occuperait le reste du temps mais aucune place ne serait faite à "l'éducation professionnelle" (45). Dans sa réponse du 18 avril le Comité, dans la personne de Guichard, se montre pleinement d'accord avec les propositions du ministre et précise aussi l'organisation du collège. La plupart des élèves, des

filis d'industriels, seraient des internes tandis que les jeunes ouvriers fréquenteraient les cours le soir en externes; la durée des études serait de six années. Le temps d'étude, comme l'avait dit le ministre, comprendrait en proportions égales des cours littéraires et des cours d'art. Au ministre de l'Instruction appartiendrait la nomination des "professeurs universitaires", l'Union Centrale nommerait les professeurs de dessin et d'atelier; les deux catégories seraient rétribués<sup>es</sup> par la société. Le collège devrait fonctionner en annexe du musée et de la bibliothèque de la Place des Vosges. Des artistes de renommée nationale recevraient en concession des ateliers dans le bâtiment même du collège où les élèves pourraient être incités à pratiquer les différents métiers d'art appliqué.

A. Luchet, dans un article dans "Le Siècle" (46), se demande à propos de l'institution projetée par l'Union Centrale: "serait-elle une école, serait-elle un collège? [...] S'agit-il de former des hommes du monde pratiquant les arts à leurs loisirs [...]?" L'Union Centrale tient en effet à préciser, en fixant un prix d'inscription assez élevé, que "du reste le Collège des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie est fondé surtout pour former des chefs d'industrie d'art" (47).

C'est le rapport de la Commission consultative rédigé par l'architecte Davioud et le sculpteur Klagmann et daté du 8 juin<sup>1867</sup> qui s'oppose le plus nettement aux idées du ministre et du Comité d'organisation. Après avoir tracé une histoire sommaire des écoles d'art appliqué fondées en France depuis Colbert, Davioud et Klagmann affirment que leur inaptitude à fournir un apprentissage complet des métiers d'art est due à leur volonté de fournir un enseignement "académique", c'est à dire surtout théorique. Ils reprochent au Comité d'organisation de vouloir suivre la même illusion et de réserver ainsi le collège uniquement aux filis de la

riche bourgeoisie et de l'aristocratie. En particulier le système de l'~~externat~~<sup>internat</sup> obligerait les parents à payer un prix trop élevé et donnerait à l'Union Centrale des tâches supplémentaires dans l'éducation du jeune que seule la famille peut accomplir. L'organisation des études fait l'objet de nombreuses critiques: l'âge d'entrée de l'élève, la durée de la permanence au collège, la répartition des heures de cours et les matières enseignées sont des questions de principe qui n'obtiennent pas l'accord de la Commission consultative. L'âge d'entrée devrait être 16 ans et non pas 12; cette entrée ne devrait pas non plus être libre puisque les aptitudes de l'élèves doivent être testées avant qu'il s'engage à se former comme artiste. La durée de quatre ans est proposée au lieu de celle de six ans trop élevée. Quant aux disciplines jugées nécessaires à la formation d'un artiste industriel, les heures de latin ou d'histoire peuvent être plus utilement employée, selon Davioud et Klagmann, à apprendre, outre la théorie de l'art, "les procédés scientifiques et techniques de l'industrie". Les deux auteurs insistent: "Pour que la génération d'artistes que nous voulons former soit bien les hommes du XIXe siècle et non pas les éternels reproducteurs de formes anciennes et de leurs moyens d'exécution, il faut que la matière leur soit connue, analysée, démontrée; qu'ils apprennent les procédés à l'aide desquels la science moderne, secourue des machines, la transforme..." (48). L'étude des disciplines littéraires et historiques n'est pas totalement exclu, toutefois ce serait l'enseignement du dessin qui prévalerait. La méthode que les professeurs devraient adopter serait celle de M. Lecoq de Boisbaudran: dessin d'abord d'après le modèle plan, puis d'après le relief ou la bosse et enfin d'après nature. Pendant trois ans le programme de cette discipline doit être commun à tous les

élèves, seulement dans la dernière année ils pourraient choisir une spécialité. Davioud et Klagmann précisent: "ce n'est pas une Ecole professionnelle que nous demandons, où la matière soit employée à la sueur du corps, ce qui constituerait une véritable Ecole d'apprentissage de métier, mais une Ecole où la division du travail étant respectée il s'agisse bien moins de former d'habiles ouvriers que des artistes et des directeurs d'ouvriers, capables de concevoir une oeuvre dans son ensemble comme dans ses détails et susceptibles d'en pouvoir exécuter toute la partie vraiment artistique" (49). Nous ne connaissons pas le résultat du débat engagé entre le Comité d'organisation et la Commission consultative puisque le "Collège des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" ne fut jamais réalisé pour une raison qui nous reste inconnue, peut être simplement parce que les moyens financiers mis en place se révélèrent trop réduits pour un projet tellement ambitieux. Le terrain où devait se situer le bâtiment était pourtant disponible et "au centre de la fabrique de Paris", c'est à dire à coté de l'actuelle place de la Bastille, jadis place du Trône.

*Nation*



## B- LA CRISE DE 1870 A 1873 ET LA REPRISE

### a- L'interruption des activités de 1870 à 1873

Une note de 1869 conservée aux archives de l'UCAD (50), relate le projet de création d'un bulletin, qui aurait été le moyen de faire connaître les idées et les initiatives de l'Union Centrale. Les restrictions de la presse imposées par Napoléon III rendent difficile la fondation d'un journal et la censure empêche la discussion sur tout sujet qui effleure les questions politiques ou économiques. Seuls les feuilles portant sur des sujets exclusivement littéraires, scientifiques, ou artistiques, sont exemptés des droits de timbre et de cautionnement, et n'ont pas de limitations quant au nombre de pages. L'auteur du document (la signature est illisible) refuse toutefois d'accepter des limites aussi étroites pour le futur bulletin. Il met en évidence l'impossibilité de s'occuper des questions artistiques en évitant les problèmes contemporains: parler du dessin entraîne forcément la discussion sur la réforme de l'enseignement et les arts appliqués sont liés aux problèmes de la production industrielle. "Et, en somme, il n'est pas possible de traiter mêmes des questions artistiques, de quelques ordres qu'elles soient, sans entrer en plein dans l'économie sociale. Là est donc le péril. Maintenant nonobstant la loi, sous le couvert de l'art, on peut faire de l'économie sociale artistique [...] mais alors il faut prendre la précaution de rejeter au deuxième plan l'économie sociale comme conséquence forcée de la question artistique traitée. De cette façon on n'aura pas de difficultés avec l'Administration, tout au plus une observation non suivie d'effet. Le Procureur Impérial pourrait peut être nous dire: "C'est de l'économie" nous lui

répondront "c'est de l'art" (51). Le signataire propose enfin le paiement du "cautionnement" pour que le bulletin puisse traiter des questions réellement intéressantes pour le public. Le document est daté du 7 janvier 1870; un post-scriptum prévient la Commission Consultative que le Conseil des Ministres est peut être en train d'abolir le timbre de "cautionnement".

Le projet de création d'un bulletin est le dernier signe d'activité de l'Union Centrale qui, comme on peut le déduire des lignes citées ci-dessous, manifeste à cette époque une attitude très critique vis-à-vis du pouvoir. Face aux événements des années dramatiques qui suivent, notre société cessera toute activité, ses hommes seront dispersés et leurs fortunes souvent bouleversées. Seul M. Arnoux, bibliothécaire, prendra soin des collections accumulées à la place des Vosges.

En 1870 un régiment de cuirassiers occupent les salles du Palais de l'Industrie (53); la grande nef est utilisée comme parc d'artillerie, les ambulances y sont transférées peu de temps après. En 1871 il subira l'occupation des armées prussiennes et ensuite celle des Communards; à la fin de mai ses salles abritent les débris de la colonne Vendôme; le ministère des Finances et différentes administrations s'y réfugient.

L'homme de lettres Victor Fournel voit dans les vicissitudes du siège des expositions de l'Union Centrale, la fin de l'époque des "splendeurs opulentes et des vices effrénés" (54) qui avait atteint son sommet avec l'exposition universelle de 1867. A rien n'avaient servi les aspirations vaguement socialistes qui avaient guidées ces événements de *paix et de progrès*; de même "les cités ouvrières construites dans le but de procurer à la classe nombreuse des

travailleurs des logements salubres et à bon marché [...], les ouvriers pour la plupart, n'ont vu dans les cités, qu'une sorte de piège où on voulait les attirer pour les parquer de vive force. [...] La mitraille, en marquant son passage sur les murs du Palais de l'Industrie, semble avoir voulu jeter un ironique et cruel défi à tous les rêves généreux des philanthropes qui annonçaient une ère de concorde universelle. La guerre est venue faire son oeuvre brutale, là même où s'étaient les merveilles de l'art, enfantées par la paix" (55).

L'échec de ces idées paternalistes dans le sillage desquelles les "hommes d'élite" (56) de l'Union Centrale avaient espéré "améliorer le goût public" et rénover les "Beaux-Arts appliqués à l'industrie", est un peu théâtralement représenté par Fournel dans l'image du Palais de l'Industrie mutilé. La crise de notre société, commencée au début de 1870, prendra fin trois ans plus tard. L'Union Centrale sera refondée sur d'autres statuts et des nouveaux membres s'ajouteront aux anciens. "Mersit profundo, pulchrior evenit" (57): la société jouira d'une santé pleinement retrouvée, et les difficultés contre lesquelles elle s'était heurtée seront plus facilement surmontées. Mais les échos vaguement socialisants, déjà très atténués après la dissolution de la Société du Progrès des Arts Industriels, disparaîtront complètement après 1873. L'idée du Collège des Beaux Arts appliqués à l'Industrie sera définitivement abandonnée et la fondation d'un musée rétrospectif deviendra peu à peu le but principal de notre société: il sera dénué des fonctions essentiellement didactiques qui lui étaient assignées auparavant en tant que simple annexe de l'école. La présence de plus en plus nombreuse de collectionneurs dans les rangs de l'Union Centrale fera que les sections rétrospectives seront celles qui occuperont

davantage les efforts d'organisation des expositions. Ainsi on peut interpréter la crise de 1869-1873 comme une "crise de croissance": le désastre de 1871 ne permettait plus de songer à la "classe laborieuse" et aux problèmes que posait l'industrialisation, dans les termes édulcorés du saint-simonisme qui avait influencé les hommes de l'Union Centrale. Après la crise il fallait soit prendre conscience à la façon nette et conséquente d'un William Morris du fait que le problème du renouvellement des arts industriels embrassait les questions "d'économie sociale" chères au signataire de la proposition concernant le bulletin, soit renoncer à avoir ce regard d'ensemble. L'Union Centrale choisit cette deuxième voie.

b- La reconstitution et les nouveaux statuts de l'Union Centrale de 1874.

Les comptes-rendus des activités de l'union Centrale s'arrêtent en juin 1870 avec le rapport du trésorier Renard aux membres du Comité d'Organisation (58). A la fin de la même année MM. Bergon, Lenfant et Lerolle se retirent de la société sans contribuer au paiement de ses dettes qui concernaient surtout les récompenses distribuées en 1869. Après une année de silence, les membres faisant encore partie de la société, dans une lettre datée du premier janvier, proposent la liquidation de l'ancienne Union Centrale après paiement des dettes et la fondation d'une nouvelle société sous le même nom mais régie par d'autres statuts (59). Le projet se réalise l'été de l'année suivante. Selon l'article 16 des anciens statuts de 1864, au cas où "le Comité [d'organisation] se verrait dans l'impossibilité de continuer l'oeuvre [...] tous les fonds et objets donnés ou les fonds versés à titre de souscription resteront

définitivement acquis à l'Union Centrale. La liquidation sera faite gratuitement par les soins des membres du Comité sans aucune garantie ou responsabilité de leur part [...]. Les objets déposés ou prêtés seront rendus; ceux qui auront été donnés seront remis par le Comité, à titre gratuit, à un établissement national, [...]. Une fois les frais de toute nature payés, s'il restait encore des fonds disponibles ils seront versés dans la caisse d'un établissement de bienfaisance" (60).

Les membres de l'ancien Comité d'organisation ne veulent dissoudre l'Union Centrale que pour la faire renaître plus forte; ils rachètent donc la société avec tous ses biens et la refondent en lui donnant la forme d'une société par actions. L'Union Centrale de 1864 était dirigée par les membres qui s'étaient séparés de la Société du Progrès des Arts Industriels; le capital et les collections étaient élargis à travers des souscriptions, système répandu dans les organisations de bienfaisance de l'époque. Ce type de structure était exigé par les restrictions qui, pendant le Second Empire, limitaient la formation de groupements organisés pour la poursuite d'un but plus ou moins idéal. Le 22 juillet 1873 l'Union Centrale est formellement dissoute, elle abandonne la structure peu rigoureuse de 1864 aux inspirations paternalistes et bénévoles. L'avocat P. A. Goujon est le liquidateur officiel devant le tribunal de Commerce de la Seine. Le même Goujon, le 19 août dresse un cahier de charges aux termes duquel sont mis en adjudication "1° le droit à la location verbale des lieux occupés par l'Union Centrale; 2° un musée composé d'objets d'art anciens et modernes; 3° et une bibliothèque composée d'un grand nombre d'ouvrages rares" (61). Le tout est adjugé pour 24.100 francs à M. Guichard, agissant aussi pour le compte d'autres membres; tous déclarent vouloir fonder une

deuxième fois, "en vue de faire revivre et développer sur des plus larges bases, l'oeuvre si éminemment utile de l'Union Centrale" selon des statuts conformes à la loi du 24 juillet 1867. Le 26 septembre une première assemblée a lieu, en vue de la reconstitution ; les statuts définitifs portent la date du 26 et 27 décembre. Les assemblées constitutives se tiennent le 12 et le 29 janvier 1874; le 19 février leurs délibérations sont déposées chez Maître Segond.

Voici les nouveautés principales par rapport à 1864. Le capital n'est plus constitué par les "souscriptions, dons, droits d'entrée dans les galeries d'exposition" (62), mais représenté essentiellement par des actions, émises au nombre de 4000. Elles constituent un capital social de 200.000 francs, pouvant être augmenté. Des 4000 actions, 1000 sont attribuées aux 14 fondateurs en remboursement de l'achat de l'ancienne société; les autres ne seront pas toutes vendues.

D'un point de vue de gestion administrative, le cercle étroit du Comité d'organisation de 1864 est remplacé par un Conseil élu par l'Assemblée générale des actionnaires, renouvelable toutes les années par tiers. Le président est choisi dans son sein, ainsi que le vice-président et les secrétaires. C'est le Conseil qui nomme une Commission consultative et un Comité de patronage; il peut éventuellement déléguer ses pouvoirs à un Comité de Direction ou à un directeur unique. L'assemblée élit les commissaires chargés de rendre compte périodiquement de la situation économique de la Société; elle "statue souverainement sur tous les intérêts de la Société" (63). Si la structure de 1874 est plus rigide que celle de 1864, elle est aussi plus "démocratique", puisque elle prévoit

l'élection du Conseil qui dirige la société, laissant ainsi une possibilité de changement.

La composition de l'Union Centrale change par rapport à l'avant-guerre. En parcourant les listes nous nous apercevons que les nombreux fabricants et industriels ont laissé la place à de grands collectionneurs et à des hommes politiques. En 1875 un scandale emporte Guichard, qui a caché certains documents importants concernant la société pour des intérêts personnels; Edouard André, connaisseur passionné d'art italien, est élu président de l'Union Centrale. Les bibliothécaires M. Arnoux et M. Clerget seront renvoyés à la même époque pour des affaires peu claires. Jules Klagmann, le signataire des textes de 1852, meurt en 1867; le sculpteur Barye disparaît en 1875; nous ne retrouvons pas non plus l'ingénieur Davioud parmi les membres de la nouvelle Union Centrale. Il suffit de parcourir les listes des noms à partir de 1874 pour donner raison à M. Legrain et à son "manifeste" de 1894 où il se plaint que les artistes et les fabricants aient été remplacés par des célébrités n'ayant d'intérêt que pour l'accumulation des antiquités (64). Si vingt ans plus tard l'évolution de l'Union Centrale montre clairement la direction suivie, on ne peut pas manquer d'en découvrir les signes déjà en 1874.

### c- L'exposition de 1874

La reconstitution de la société n'est pas encore achevée et déjà en avril 1874 une Commission Consultative et un Comité de patronage sont nommés afin de préparer l'exposition qui s'ouvrira le 10 août, la première après la pause de 1869 à 1873. Les deux organes sont

composés par moitié par des personnalités externes à l'Union Centrale, pour favoriser l'ouverture envers le milieu des artistes et des collectionneurs de la capitale. En particulier, le titre de membre du Comité de patronage est purement honorifique et distribué avec toutes les précautions nécessaires pour maintenir haut son prestige. De cette façon l'élargissement du nombre des membres sera remarquable, mais au détriment d'une élaboration plus cohérente des principes inspirateurs. Plus que des idées de l'Union Centrale, chacune des personnalités membres de la société est porteuse d'une pensée propre, parfois en conflit avec celle des autres. L'étude spécifique des personnalités les plus prestigieuses de l'Union Centrale sort du cadre de ce mémoire: nous nous limiterons à citer leurs différents points de vue au fur et à mesure qu'ils se présenteront à notre étude.

Dès avril 1874, on commence à organiser la triple exposition dans ses moindres détails; la Commission Consultative présente les rapports sur les industries d'art, les écoles de dessin et le musée rétrospectif qu'il faut installer dans les salles du Palais de l'Industrie. Paul Lorrain, architecte, aménage les locaux et expose dans son rapport les principes qui ont guidés l'arrangement des produits des industries contemporaines. La classification de 1869 est maintenue sauf dans quelques détails: le groupe des procédés de gravure et d'impression récemment découverts y est ajouté. Cette première partie de l'exposition réservée aux industries d'art est divisée en trois sections: la première comprenant toutes les oeuvres d'art composées en vue de la reproduction industrielle; la deuxième pour toutes les productions des industries d'art; la troisième enfin consacrée aux modèles et aux produits envoyés par les artistes et



par les industriels qui voudraient prendre part aux concours ouverts par l'Union Centrale. La classification générale comprend neuf groupes: les arts appliqués à la décoration de l'habitation, à la teinture de l'habitation, au mobilier, aux métaux usuels, aux métaux et aux matières de prix, à la céramique et à la verrerie, aux étoffes de vêtements et d'usage domestique, aux articles divers, à l'enseignement et à la vulgarisation.

Le classement se fait donc en considérant la fonction des objets, mais aussi la matière: les projets du futur musée des arts décoratifs seront marqués par cette idée.

C'est à Georges Lafenestre d'établir le rapport général sur les industries d'art. Le principe de *l'unité de l'art*, qui "imprime fatalement son âme dans toutes les parcelles de la matière qu'il [l'homme] met en oeuvre" (65), permet de donner égale dignité aux *arts appliqués* au nom aussi d'un vague idéalisme. "[Il faut] donner toujours le premier rang à l'imagination, à l'invention, à l'esprit, au goût [...], à tout ce qui anoblit la matière inerte et vile" (66). M. Paul Tillier, le rapporteur de la première section, suit la même idée: "la matière n'est rien, tout consiste dans la forme dont on la revêt, dans le goût que l'on met à la décorer" (67).

Ce n'était certainement pas en privilégiant la forme à la matière "inerte et vile"(68) que l'Union Centrale pouvait conduire les artistes et les fabricants à la compréhension du lien nécessaire et absolu des deux termes, du choix de l'une en fonction de l'autre.

La Commission Consultative établit aussi les programmes des trois concours patronnés par l'Union Centrale. Dans le premier les artistes doivent concevoir une salle à manger "faisant partie de l'appartement d'une famille aisée, [elle] devra être décorée avec

simplicité; c'est par les lignes et par les proportions que les concurrents devront s'appliquer à en faire une oeuvre d'art. La sculpture n'est pas entièrement bannie de la décoration de cette salle, mais elle devra être employée avec modération et de manière à faire valoir le profil et la nature de la matière employée..." (69).

Le deuxième programme comporte "un vase décoratif avec piédestal pour un jardin. Sa forme devra être en rapport avec la matière employée..." (70).

Le dernier prix est fondé par la Commission Consultative, il sera décerné au réalisateur d'un coffre de mariage avec son support, "partie importante de l'ameublement d'une riche demeure"; toutes les matières sont admises ainsi que l'inspiration aux différents styles du passé (71).

Les jurys seront choisis en proportions égales par l'Union Centrale et par les concurrents mêmes de l'exposition. Les résultats des concours de 1874 ne sont pas très satisfaisants. Les concurrents ne se présentent pas en foule et leurs oeuvres sont décevantes: pastiches de tous les styles, surcharge décorative, et surtout utilisation de matériaux qui ne sont aptes ni aux formes projetées ni à la reproduction industrielle. Certes les concours proposés par l'Union Centrale ne brillent pas pour la nouveauté de leurs énoncés: il suffit de les comparer à ceux de 1869 pour constater que les *arts appliqués* de notre société n'ont rien d'*industriel* et que la salle à manger, le vase pour un jardin et le coffre de mariage ne sont nullement destinés à la masse. Malgré le choix des sujets, les indications concernant le style que l'Union Centrale donne aux concurrents, sont influencées par les principes rationalistes de l'époque. L'art reste le but principal, mais les moyens de l'atteindre sont la simplicité des lignes et le choix des matériaux en fonction de

la forme. Le jury avoue son mécontentement : il "ne saurait trop recommander aux concurrents non seulement de méditer au programme, mais encore de raisonner son interprétation dans la forme et dans la matière qui lui conviennent" (72).

La deuxième partie de l'exposition concerne les écoles de dessin, et elle comporte, par rapport à 1869, des changements importants. La place qui lui est réservée est cette fois plus restreinte; le nombre des écoles présentes au concours libre est passé de 241 à 59. L'exposition est divisée en une exposition libre "ayant pour but de présenter les différents modes d'enseignement" (73), et les concours des élèves. Les établissements, à la différence de 1869, ne peuvent que montrer un choix limité de dessins, suffisants pour apprécier leurs méthodes et leurs modèles.

Le texte que le rapporteur M. Menard présente à la Commission Consultative, précise les critères suivis dans l'organisation de cette deuxième partie de l'exposition de 1874. L'Union Centrale "ne doit patronner aucune méthode"; au nom du seul principe conducteur de *l'unité de l'art*, elle refuse toute spécialisation pour appuyer une formation unitaire des artistes, des fabricants et des consommateurs. Contre toute mythisation romantique du *génie*, le texte affirme l'importance de l'étude et du travail assidus, comme il l'était pratiqué dans les ateliers de la Renaissance. Mais il faut écarter toute illusion: "ce mode d'enseignement n'existe plus aujourd'hui: la Société s'est transformé et si quelques esprits rêveurs semblent songer à une reconstitution des anciennes corporations, c'est qu'ils ne connaissent pas suffisamment l'organisme, et oublient qu'on ne calque pas le présent sur le passé [...]. L'étude du passé et l'admiration que ses chefs-d'oeuvre nous

inspirent ne doivent pas nous aveugler sur la situation présente, en nous donnant, avec des stériles regrets, l'espoir insensé de restaurations impossibles" (74). Tout en poussant les élèves vers l'atelier, "parce que l'histoire et le bon sens nous démontrent que l'atelier seul peut former des hommes pratiques", il faut "en même temps [...], qu'ils trouvent dans nos écoles l'enseignement fortifiant qui grandit l'intelligence" (75). L'Union Centrale a ainsi abandonné l'illusion d'un collège qui puisse fournir un enseignement à la fois universitaire et pratique; elle propose que, tout en demeurant physiquement séparés, l'atelier et l'école soient complémentaires l'un de l'autre.

Si le nombre des écoles présentes en 1874 est inférieur à celui de 1869, cela est aussi dû à la décision d'exclure du concours les établissements où l'on apprend le dessin de machines (76). Après avoir déclaré que "l'art a droit de cité partout, et que le rouage d'une locomotive peut avoir sa beauté propre aussi bien que le vase qui contient un liquide", le rapport explique cette mesure par l'appartenance du dessin des machines au domaine de la science. Lui refusant un statut artistique puisque les projets de machine ne concourent pas à la *recherche du beau*, l'Union Centrale finit par refuser une possible forme esthétique à un objet sous le mince prétexte qu'il est constitué d'un moteur, et passe à côté, encore une fois sans le saisir, du problème du design industriel.

En contraste avec le texte qui précède l'exposition, le rapport de M. Racinet, qui en tire les conclusions, semble apporter des éléments nouveaux. "Le dessin - la science du dessin - étant à la base de toutes les industries d'art, et leur devenant nécessaire à mesure qu'elles s'élèvent et se rapprochent du beau, sans négliger l'utile, il est évident que l'Union Centrale mentirait à son titre si elle ne se

préoccupait avant tout de l'enseignement de cette science, de sa vulgarisation, de sa généralisation. [...] non, le dessin n'est point un art d'agrément et ne doit point être enseigné comme tel; à l'exercice de l'oeil et de la main il faut joindre un travail analytique qui constitue une science réelle" (77). Racinet envisage l'enseignement du dessin profilé, qui permet une rationalisation de l'espace et l'élimination des détails, avec une coloration en aplat semblable de celle pratiquée par les Orientaux, en vue d'une reproduction industrielle. Le dessin est considéré comme un simple moyen de communication technique et non pas comme un moyen d'expression artistique. Dans la lignée des idées de Racinet plutôt que de celles du rapport à la Commission Consultative, le grand prix de l'Union Centrale est décerné à une composition ayant comme caractéristique, entre autre, d'"être conçue de façon à pouvoir être susceptible d'exécution industrielle" (78).

Le musée rétrospectif conclu l'exposition de 1874. Le classement méthodique adopté, suivant un ordre géographique et chronologique, en est l'aspect le plus saisissant. Cette fois l'Union Centrale choisit, sous les conseils de M. De Longperier, d'organiser les salles autour d'un thème, abandonnant ainsi l'indétermination des expositions précédentes. Cette décision est significative d'un changement important intervenu dans la politique de l'Union Centrale. En 1863, 1865 et 1869, ces sections rétrospectives étaient conçues essentiellement comme des extensions devant servir d'exemple aux artistes et à l'industrie contemporains; dans la même logique que celle qui était à la base du projet de musée, les salles contenant les produits des arts appliqués du passé obéissaient à un principe essentiellement didactique. Désormais l'aménagement de

ces parties est confié à des savants et érudits: ainsi leur importance s'accroît et, elles deviennent presque indépendantes du reste de l'exposition.

Adrien de Longperier est l'organisateur des sections rétrospectives après 1873. Antiquaire, passionné de numismatique et d'archéologie, dès 1847 conservateur du musée égyptien du Louvre, l'attachement à l'art du passé n'empêche pas M. de Longperier d'être très critique vis-à-vis du pastiche et de l'imitation des époques révolues. Ainsi la séparation entre passé et présent se fait en 1874 sous l'égide de l'érudition et de l'étude. Pourvu que le but "scientifique" soit réalisé, même la vanité des collectionneurs est soumise au principe strict du classement chronologique et géographique choisi. La *Galerie de l'histoire du costume* fait en effet très peu de concessions aux amateurs généreux qui ont prêté leurs collections: "Les objets sont classés par pays en commençant par l'extrême orient pour finir au continent américain" (79) et "aucune collection d'objets de nationalités diverses ou d'époque trop absolument différentes ne pourra être exposée en dehors du classement général adopté. [...] Il ne se fait exception à cette règle qu'en faveur des collections qui se composent exclusivement d'une très riche série comparative de la même pièce de vêtement, lorsque le maintien de ces ensembles sera profitable à l'étude" (80).

Georges Lafenestre, poète et critique d'art attaché à la direction des Beaux-Arts, déclare dans son rapport à la Commission Consultative sur la formation d'une galerie rétrospective, qu'"on n'aura point à examiner, en vue de l'admission, la qualité des objets d'art, mais seulement leur valeur en tant que représentations exactes des costumes portés par des personnages réels..." (81). La perfection de

l'exécution technique qui avait tant comptée dans les expositions d'avant la guerre, dans le souci de pousser les fabricants à l'émulation, a laissé la place à l'étude presque ethnologique des arts du passé. Si but pédagogique il y a, c'est seulement celui d'offrir à un public plus ou moins érudit un classement rigoureux de ce que Laborde avait appelé le "bric-à-brac du passé", et le rationalisme positiviste a sûrement facilité la tâche des hommes de l'Union Centrale. Ainsi ils demandent aux généreux amateurs "l'autorisation de reproduire, par la photographie ou le dessin, les objets d'art exposés" (82).

Le choix du sujet, les costumes anciens, répond aussi à l'idée, nouvelle du point de vue muséologique, d'attraction du public par des moyens spectaculaires de *mise en scène*. En effet, explique Adrien de Longperier, le public ne serait pas intéressé par l'exposition des oeuvres d'art du passé que l'on pouvait facilement voir grâce aux nombreux musées existant. "Un *titre*, clair et frappant" est censé favoriser "l'affluence du public féminin" (83). Un aménagement théâtral complète l'attraction. Les salles du Palais de l'Industrie sont décorées selon "le modèle d'un salon d'amateur" (84): le public y accède après avoir monté le grand escalier d'honneur construit et décoré de statues et peintures par Guichard et par son gendre Paul Lorrain.

-III-

LE PROJET DE FONDATION DU MUSEE DES  
ARTS DECORATIFS SE PRECISE: LE CHOIX  
DES OBJETS, LEUR CLASSIFICATION ET  
EXPOSITION, L'INSTALLATION DEFINITIVE  
AU PAVILLON DE MARSAN



## A- LES ETAPES DE LA CREATION DU MUSEE ET LA FORMATION DE LA SOCIETE DU MUSEE DES ARTS DECORATIFS

### a- L'exposition de 1876 au palais de l'Industrie

Pendant la séance du 18 novembre 1875, le président de l'Union Centrale Edouard André nomme M. Guiffrey, archiviste paléographe et membre de la Commission de l'inventaire des richesses d'art, et M. De Champeaux, sous-chef du service des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, membres de la Commission Consultative chargée de l'organisation de l'exposition de 1876. L'introduction de personnalités éminentes de l'histoire de l'art de l'époque, est une caractéristique de l'Union Centrale d'après 1873. Louvrier de Lajolais, président de la Commission Consultative, explique cette attitude avec quelque peu d'emphase: "Il n'y a là rien qui doive surprendre: notre Union Centrale est une Société de progrès [...]; on verra que les éléments qui la constituent entretiennent chez elle un mouvement de marche en avant. Je n'en veux pour preuve que la composition de la Commission Consultative, que vous avez formée à l'aide des sociétaires et de membres étrangers à l'*Union*, de telle façon qu'il nous est impossible de nous immobiliser dans la satisfaction d'une oeuvre accomplie..." (1).

Il y a trois changements, par rapport à l'exposition précédente, dûs à la Commission Consultative de 1876. Le premier, peu important, concerne un détail de la classification des sections des produits de l'industrie; le deuxième porte sur l'exposition libre des écoles qui est abolie pour faire place à un concours direct lancé par l'Union Centrale; le troisième est la création d'un salon des artistes

ornemanistes bisannuel qui serait la réponse au refus du Salon d'exposer les dessins et les projets d'*art industriel*.

L'exposition de 1876 marque un vrai succès des initiatives de l'Union Centrale dans différents domaines. L'enseignement du dessin va finalement être réformé après tant de batailles conduites par la société. Le projet de fondation d'un musée des arts décoratifs se précise également et reçoit le consentement et l'encouragement explicite de la part de la Direction des Beaux-Arts.

M. Camille Minoret, rapporteur pour l'exposition des produits de l'industrie, communique au Conseil d'Administration les critères qui règlent l'admission des artistes et fabricants. Le principe établi en 1863, selon lequel tout ce qui ne concerne pas directement la forme, la couleur et "l'art en un mot" demeure secondaire, est toujours valable en 1876. Ainsi la proposition avancée par Georges Lafenestre dans son rapport de conclusion sur l'exposition de 1874, n'est pas prise en considération. Il avait demandé la création d'une section dite *des inventions scientifiques et techniques applicables à l'art* "dans laquelle on aurait pu classer toutes ces inventions, ces procédés nouveaux éminemment utiles pour l'industrie, mais qu'une application encore maladroite et insuffisante, au point de vue de l'art, ne permettait pas de récompenser" (2).

C'était dans le même esprit qu'en 1874 les écoles exposant des dessins de machines avaient été exclues. L'Union Centrale réclame que "son rôle ne commence que là où finit la science, et qu'elle juge la matière au point de vue seul de la forme et de l'ornementation" (3). Si la Commission Consultative décide d'ajouter une section, ce sera plutôt celle consacrée à la "Sculpture monumentale sur pierre, marbre et bois et autres matières similaires" (4), tentative peu

cohérente d'assimiler aux *arts décoratifs* un domaine qui était censé appartenir à celui des Beaux-Arts.

La première section est une des plus intéressantes parmi les douze dont se compose cette partie de l'exposition. Là seront montrées "Les oeuvres originales des artistes, composées en vue de servir de modèles à l'industrie" (5); l'emplacement est gratuit pour inciter les artistes à participer. Ce salon, que l'Union Centrale voudrait bisannuel, devait donner, sur le modèle des Salons officiels, du prestige aux artistes inconnus à travers les récompenses distribuées, et favoriser en même temps les contacts entre industriels et dessinateurs (6).

Trois concours appellent les artistes à composer des ensembles décoratifs. Le premier est destiné aux peintres et dessinateurs, le deuxième aux sculpteurs, le troisième aux "femmes décoratrices". Les programmes portent sur le projet d'un plafond d'une bibliothèque, d'une porte de bibliothèque et, quant aux femmes concurrentes, elles doivent tout simplement envoyer leurs produits au jury.

Inutile de chercher dans les deux premiers programmes des propos intéressants quant aux matériaux et aux décorations suggérés par la Commission Consultative: les réalisations originales de Labrouste ne l'inspirent nullement.

"Cette bibliothèque fera partie d'un monument consacré aux arts, aux sciences et aux lettres [...]; il sera convenable que le plafond, reposant sur une puissante corniche, participe au système général de la décoration. Il sera donc divisé en caissons, ou panneaux encadrés de menuiserie de bois soit naturel, soit décoré. Les caissons ou panneaux seront coupés par des ornements peints ou en relief ou par des peintures conservant toujours, alors que même la

figure y sera introduite, le caractère ornemental. [...] la couleur sera appelé à jouer un rôle important dans la décoration de ce plafond" (7).

"La porte principale de cette bibliothèque placée au sommet d'un escalier de vastes proportions, encadrée dans les lignes sévères d'une architecture monumentale [...] se détachera sur le nu des murailles de pierre environnantes par une décoration noble, d'un caractère spécial annonçant un lieu consacré à l'étude. Cette décoration prise dans la masse de la pierre sera essentiellement architecturale et sculpturale..." (8).

Le concours proposé aux "femmes décoratrices", n'ayant pas de sujet précis, ne nous fournit d'indications que sur l'originalité de l'attention portée par l'Union Centrale au travail féminin, dont la révolution industrielle avait bouleversé les conditions.

En novembre 1876 les récompenses, non seulement pour les concours mais aussi pour les exposants "libres", sont distribuées en présence des plus hautes personnalités des arts et du gouvernement. M. Georges Lafenestre présente son rapport général devant le ministre de l'Agriculture et du Commerce.

Malgré les nouveautés introduites, les résultats de cette première partie de l'exposition ne sont pas satisfaisants. Des douze médailles d'or seulement quatre ont été décernées, la rareté des récompenses devant les rendre plus convoitées. Ce sont les industriels autant que leurs "coopérateurs" qui sont ainsi poussés à "rétablir une union plus intime entre les patrons et les ouvriers, les chefs et les soldats" (9). Déçu par la plupart des oeuvres exposées, Lafenestre constate le manque de correspondance entre forme, fonction et matière. Toutefois il remarque que, si la décoration architecturale n'a pas trouvé un style propre, les "petites choses", en métaux usuels, en

céramique, verre, émail, commencent à montrer un goût plus sûr et original. C'est à l'égard de ces produits que Lafenestre tient les propos les plus intéressants de son rapport. La conclusion évoque inévitablement les principes esthétiques de Henry Cole et de son groupe du *Journal of design*. En effet R. Owen est présent sur le podium d'honneur à côté du président de l'Union Centrale.

G. Lafenestre reproche aux décorateurs des céramiques, verres et faïences, d'anéantir "leur transparence, leur éclat, leur vibration particulière au profit d'une décoration quelconque, fut-elle décorative, qui trouble leurs formes essentielles. [Ainsi faisaient] les consciencieux peintres de Sèvres qui, maladroitement, trouaient les panses de leurs vases avec des charmilles en perspective et des bergeries pour renouveler la même faute en estropiant des têtes et des poitrines dans les concavités des plats ou sur les convexités des amphores ..." (10). Il nous vient à l'esprit le célèbre discours que Gandgrind, personnage-caricature de Dickens des fonctionnalistes de l'époque, tient devant ses élèves sur la nécessité que des chevaux ne soient pas représentés sur les papiers peints, et des fleurs sur des tapis, les uns ne pouvant pas courir sur les murs d'une chambre, les autres ne poussant pas sur les planchers de la maison (11).

En 1876 la partie de l'exposition consacrée, depuis 1865, aux dessins d'élèves des écoles de Paris est supprimée. Les résultats de l'enquête menée par l'Union Centrale à propos de cette branche spéciale de l'enseignement, après douze ans ne sont pas très encourageants. L'appel de notre société aux institutions et aux professeurs pour que le système soit réformé, ne retient pas l'attention des intéressés. Le dessin est toujours enseigné comme un

"art d'agrément" et non pas comme un langage scientifique qui permet une communication sûre des données d'un projet. L'Union Centrale ne soutient pas une méthode précise: quand en 1874 une école de Lyon demande un programme d'étude, la Commission Consultative interrogée se limite à envoyer une brochure résumant les principes affirmés en 1869 (12). Elle explique simplement que la forme devant être considérée plus importante que les jeux de lumière qui se produisent sur les détails, il faut pousser les élèves à suivre la voie "du rationalisme éclairé et personnel" (13).

Il est possible que le vague de ces propos ait contribué à leur diffusion insuffisante. C'est pour cela qu'en 1876 la Commission Consultative décide d'abolir l'exposition libre des dessins pour la remplacer par des concours dont les principes sont ceux appuyés par l'Union Centrale. Ainsi les écoles qui participeront seront celles du Département de la Seine dont l'enseignement du dessin avait été réformé en 1867 dans une ligne proche des idées de notre société. Par contre les écoles rattachées au ministère de l'Instruction Publique ne recevront pas, de la part du ministre de l'époque, la permission de participer: l'apprentissage du dessin qu'on y pratiquait ne donnait pas aux élèves la possibilité de concourir à armes égales avec les adversaires (14).

Les concurrents sont divisés par sexe, âge, école. La copie d'après modèle est évitée soigneusement, sauf pour les élèves des écoles primaires. Le grand prix de l'Union Centrale est maintenu: après une copie de modèle, les élèves doivent réaliser une composition dont une des qualités importantes est qu'elle soit conçue "de façon à pouvoir être susceptible d'exécution industrielle" (15).

Le rapporteur pour les écoles se montre plus satisfait que son homologue l'était pour les produits de l'industrie. Cependant M.

Auguste Racinet constate que les mauvais principes ont porté atteinte, dans une grande partie des cas, aux qualités de fantaisie et d'analyse technique; seule quelques écoles, comme celle de Limoges, se distingue suffisamment. Le concours de modèles, inauguré en 1869 pour remédier à leur insuffisance dans un domaine envahi par les mauvaises reproductions, donne aussi de maigres résultats. Les modèles graphiques ont été seuls présentés et, malgré quelques bonnes exécutions, ils sont refusés en bloc parce qu'ils supposent des principes d'enseignement que l'Union Centrale veut combattre.

Les efforts de l'Union Centrale ne sont pas inutiles: ses idées font désormais partie d'un patrimoine acquis. "Nous ne voulons revendiquer en faveur de l'Union Centrale, dans ce mouvement d'opinion, que la part qui lui revient pour l'inépuisable persévérance qu'elle a mise à créer ce contact du public et des écoles, et à poursuivre la réalisation d'un vœu qui semble aujourd'hui celui de tout le monde, c'est que le dessin soit enseigné partout, non pour faire des artistes qui se font seuls, mais pour mettre aux mains de toute la jeune génération *un outil laissé autrefois seulement aux mains de ceux qui n'en avaient pas besoins*" (16).

Dans les premiers mois de 1876, le Conseil Supérieur des Beaux-Arts, est officiellement chargé de s'occuper de la question de l'enseignement du dessin, grâce au rattachement récent de la Direction des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction Publique. Un rapport est consacré aux conséquences de cette disposition par M. E. Charton (17): après une brève notice historique sur l'administration des Beaux-Arts il explique la nécessité de cette mesure. "La véritable cause de l'absence du goût et du sentiment de l'art chez

des millions de Français, c'est, il ne faut pas se le dissimuler, le défaut absolu de toute culture, de tout enseignement, en un mot, l'ignorance"(18). Le remède qu'il propose est le même que celui envisagé par l'Union Centrale: "c'est l'extension, et à certains égards la réforme, de l'enseignement du dessin dans nos établissements publics d'instruction, soit secondaire soit primaire" qui fait "descendre [l'influence de l'art] insensiblement de degré en degré dans les diverses classes de la société" (19).

Les membres de l'Union Centrale sont appelés à discuter du problème de la réforme: des réunions informelles se tiennent entre E. Guillaume, A. Racinet, G. Lafenestre, le marquis de Chennevières (20).

C'est au cours de la distribution des récompenses que le ministre de l'Instruction Publique communique le premier changement adopté: "Le corps enseignant pour les écoles primaires pourrait dès maintenant être recruté parmi les élèves des écoles de Beaux-Arts, munis de brevets spéciaux.." (21). Le marquis de Chennevières, à la tête de la Direction des Beaux-Arts, confirme, dans son discours de conclusion, sa complète adhésion aux principes de l'Union Centrale. Il cite Pestalozzi et Froëbel comme inspirateurs de ces idées "valorisant les qualités actives et créatrices de l'enfant au lieu de l'attacher aux contraintes serviles de la copie" (22).

En 1878 la réforme visant à privilégier le dessin linéaire et géométrique en en faisant une discipline presque scientifique, sera appliquée à l'enseignement primaire et secondaire, où cette matière devient obligatoire. Ce programme restera en vigueur jusqu'en 1908, quand on décidera de laisser à l'élève plus de liberté en donnant au dessin un caractère moins abstrait et plus pratique (23).



L'appui que le gouvernement manifeste à l'égard des initiatives de l'Union Centrale est particulièrement évident pour la partie rétrospective de l'exposition de 1876. La Commission Consultative avait prévu initialement de montrer dans cette section "des reproductions complètes de la vie nationale au Moyen Age et à la Renaissance [...] en organisant, s'il est possible au premier étage du Palais des Champs Elysées, une série de salles reproduisant par l'architecture, par le décor, par le mobilier, des intérieurs typiques empruntés aux différents siècles de notre histoire" (24). L'administration des Beaux Arts aurait prêtée la collection des dessins du service des Monuments Historiques, avec les projets de restauration des grands architectes, ce qui devait ajouter un complément *scientifique* aux reconstitutions romantiques d'intérieurs d'époque. Ce projet ne se réalisera pas; alors que l'Union Centrale demande auprès de l'administration quelques tapisseries pour décorer les salles, le marquis de Chennevières répond par une proposition fort intéressante. Afin d'aider le renouvellement en cours dans ces années des manufactures des Gobelins et de Beauvais, l'administration voudrait que l'Union Centrale organise son exposition rétrospective autour des séries les plus prestigieuses des collections des deux établissements. Ainsi, le premier projet abandonné, notre société décide que le thème de 1876 sera la tapisserie. Outre les chefs-d'oeuvre de cet art, les salles contiendraient aussi des métiers de haute et basse lisse, ce qui, n'enlevant rien à l'éclat esthétique, devait donner une note presque ethnologique d'un savoir technique désormais disparu. Dans la séance du 27 mars le Conseil d'administration discute l'aménagement définitif; l'exposition serait divisée en trois parties:

"1°- série de tapisseries pour donner des spécimens de toutes les fabrications et de toutes les époques; 2°- dessins des architectes de la Commission des Monuments Historiques; 3°- série de tableaux et de gravures reproduisant les vues de l'ancien Paris" (25). Dans la même séance le Comité de Patronage, garant avec le prestige de ses membres du sérieux de l'exposition, est nommé ainsi que la Commission Exécutive, chargée de la superviser. Les listes contiennent des noms tels que ceux de Edouard Bonaffé, le comte de Cardaillac, le marquis de Chennevières, le prince Basilewski, Georges Berger, Marcel Dutuit, Gérôme, R. Owen, Emile Peyre, Darcel, De Champeaux, Courajod, Guiffrey, Spitzer. Le musée rétrospectif est, des trois parties, celle qui montre le plus le prestige atteint par l'Union Centrale et qui lui attire en même temps la plupart du public. Riche et spectaculaire, il est rigoureusement classé selon le "groupement méthodique et le développement chronologique [...], le grand seigneur qui aime s'entourer des souvenirs d'un glorieux passé y trouvera l'occasion de renouer les anneaux d'une chaîne trop souvent brisée, l'amateur [...] l'occasion de s'éclairer par la comparaison, l'artiste y puisera des nouveaux motifs d'inspiration; l'industriel, un aliment inépuisable à son activité [...]; enfin cette Exposition rétrospective, [...] attirera [...] un nombreux public désireux de s'instruire et curieux..." (26). Ce public, sera instruit par des conférences tenues par des historiens de l'art, sur les techniques, l'histoire des objets exposés, sur le rôle exercé par les architectes des Monuments Historiques dont les dessins montrent les différentes étapes des restaurations effectuées.

Toutefois l'exposition rétrospective reste capitale dans l'historique de l'Union Centrale pour la prise de conscience générale qu'elle provoqua sur la nécessité de la fondation à Paris d'un musée des

arts décoratifs. Lors de la distribution des récompenses le *rêve généreux* que l'Union Centrale n'a jamais pu réaliser par manque d'appui, obtient le consentement intellectuel et économique de l'aristocratie financière et politique du Paris de l'époque.

b- "Il n'est pas moins urgent d'encourager la création de musées d'art appliqué à l'industrie"...

Déjà dans les trois mémoires que Klagmann avait présenté à l'empereur en 1852, la création d'un musée des arts décoratifs était envisagée, dans le but de compléter l'instruction fournie par l'école correspondante. Faute de ressources, ce projet, abandonné temporairement, avait dû être remplacé par les sections rétrospectives que l'Union Centrale avait organisées à l'intérieur des expositions. Un petit noyau de collections permanentes existait cependant au siège de la Place de Vosges, dans les salles à côté de la bibliothèque et des cours. Grâce aux donateurs, appartenant ou non à la société, ce petit musée s'était progressivement accru, sans pourtant former un ensemble chronologiquement cohérent et complet. Le but restait donc de réaliser un vrai musée des arts décoratifs, avec un nombre d'objets suffisant pour en faire, à travers un classement et un aménagement méthodique, un véritable instrument de connaissance. Dans les plus grandes villes d'Europe, Londres, Vienne, Berlin, Rome, Bruxelles, des ensembles de ce genre avaient été regroupés: des collections plus ou moins systématiques reconstruisaient devant le public l'histoire des arts jadis *mineurs* et lui montraient parfois les techniques, disparues ou en voie de disparition, qui permettaient l'exécution de ces chefs-d'oeuvres. Le Conservatoire des Arts et Métiers est souvent

considéré comme le prototype des musées d'art industriel: ceci n'était pas l'avis des membres de l'Union Centrale qui refusent, nous l'avons vu, un quelconque rapport avec cette institution. Rejetant une fois pour toute les produits plus directement liés à la production industrielle sous prétexte qu'ils appartenaient au domaine trop aride de "l'utile absolu" (27), l'Union Centrale ne peut pas éviter d'être confrontée au problème du type de musée à prendre comme modèle. Les propos restent assez vagues avant la pause forcée de 1870; ils se précisent au fur et à mesure que les expositions rétrospectives de l'Union centrale acquièrent du prestige: "Il est en vérité trop singulier et trop cruel de vous voir - dit le directeur des Beaux-Arts s'adressant aux hommes de l'Union Centrale - recommencer tous les deux ans ce musée décoratif avec des oeuvres empruntées aux collections d'amateurs, et puis, au bout de deux mois, de voir ce musée, dressé avec un zèle et un art merveilleux, disparaître comme un château de cartes, pour se reconstruire quelques mois plus tard, avec des peines nouvelles, avec des matériaux nouveaux difficilement assemblés" (28). Un an après ces paroles, en 1877, la Société du Musée des Arts Décoratifs, fondée en étroite liaison avec l'Union Centrale, se charge de la mise au point du projet, d'un point de vue aussi bien financier que méthodologique.

En 1876 les discussions portent davantage sur la fondation d'un musée; plusieurs personnalités de la culture et du gouvernement exposent leurs idées à propos du type de collection qu'il faut former, oscillant entre un musée ethnologique, un musée pédagogique, et un musée d'amateurs.

Le rapport que le sénateur et futur membre de l'Union Centrale Ed. Charton publie dans le *Journal Officiel* en 1876 (29) montre une conception de l'art totalement éloignée des préjugés élitaires, cela dans le même esprit qui avait guidé le rattachement de la Direction des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction Publique (30). Cohérent avec cette priorité donnée au rôle éducatif des arts, qu'ils soient *purs* ou *appliqués*, Charton songe au musée uniquement en tant que lieu apte à propager des connaissances. Ainsi dans son article les écoles et musées d'art appliqué à l'industrie occupent un paragraphe entier, puisque ce sont ces institutions qui, ensemble contribuent le plus à l'éducation des *masses travailleuses*. Après avoir tracé l'historique des tentatives échouées, Charton affirme que l'"accroissement et le perfectionnement du nombre d'écoles spéciales de dessins" étant souhaité, "il n'est pas moins urgent d'encourager la création d'un musée d'arts appliqués à l'industrie" à Paris (31). Le musée de Vienne est pris comme modèle; il dépend du ministère de l'Instruction Publique et il est largement subventionné par l'Etat. Son oeuvre de vulgarisation est très énergique: des prêts renouvellent constamment ses collections permanentes dont les objets sont reproduits et largement diffusés; une "bibliothèque circulante et d'expositions ambulantes [...] portent dans toutes les villes et surtout dans les centres d'industrie des modèles de diverses natures et y stationnent autant que nécessaire" (32). Charton fait un semblable éloge des musées du même genre qui sont créés de plus en plus nombreux aux Etats Unis. "Lorsque une ville en fait la demande, le musée ambulant (travelling museum) est mis à sa disposition. [...] Dans le cours de 1863, on a transporté ces musées dans trente-trois villes différentes. Le directeur se rend lui-même dans chaque ville,

donne les explications sur les objets exposés; il inspecte les écoles, donne des conseils aux maîtres, et il convoque des réunions dans lesquelles ils informe les fabricants des avantages de l'enseignement du dessin et de la meilleure manière de l'introduire dans les écoles" (33).

Si la situation décrite ci-dessus nous semble un peu idéalisée, le musée *pédagogique* dont Charton nous explique les fonctions, demeure un des deux modèles possibles qui constituent les pôles de deux idéologies opposées. L'autre idée de musée d'art appliqué est celle, appuyée par les collectionneurs et les amateurs, de créer une institution qui soit l'abri sûr des objets précieux d'un passé laissé à l'étude des érudits et à la contemplation des esprits délicats. L'Union Centrale loin de choisir l'un ou l'autre, se donnera comme tâche la recherche d'un compromis entre ces deux conceptions tellement différentes du rôle du musée.

Pendant que l'Union Centrale élabore ses propositions, des musées industriels sont fondés dans d'autres villes telles que Lyon, Lille ou Sèvres, grâce à des projets nécessitant des budgets moins onéreux, et à des donateurs et des municipalités attentives. Mais on revendique pour Paris le rôle de guide et de vitrine que cette ville avait déjà joué à l'occasion des expositions universelles; la création d'un musée exige donc l'emploi de capitaux et d'efforts à la mesure de l'importance des personnalités qui s'y engagent.

C'est à l'exposition de 1876 que les propos si longuement tenus par l'Union Centrale, trouvent un écho suffisamment puissant pour que le projet de fondation du musée des arts décoratifs semble finalement réalisable. C'est le marquis de Chennevières qui s'exprime le plus nettement en faveur du projet. "Le moment

semble donc venu pour nous de développer notre oeuvre prospère en cherchant de créer un établissement modèle qui ressemblerait de puissants moyens d'instruction populaire, comme ceux qui sont réunis dans les grands musées spéciaux fondés à l'étranger. Notre musée de la Place des Vosges n'est qu'un embryon qu'il faudrait développer. Un groupe d'hommes dévoués à notre oeuvre s'est formé [...] et nous aurons à examiner [...] si la constitution légale de notre société se prête à une combinaison..." (34).

Pour sa part le directeur des Beaux-Arts M. Cardaillac, ébauche le plan d'un *musée imaginaire* où les arts appliqués sont le complément, et parfois même se confondent, à l'ethnographie et à l'anthropologie qui, ne l'oublions pas, auront une vraie consécration à l'exposition universelle de 1878. "J'ai songé parfois que votre avant-dernière exposition, celle qui avait pris pour thème l'histoire du costume, aurait dû se résoudre en une collection ethnographique, dans le genre de celles que montrent avec fierté certaines nations du Nord (35); or, un tel musée de costumes nationaux manque absolument en France [...]; il me semble que dans le château de S. Germain, par exemple à côté et à la suite de très-curieuses séries d'art préhistorique ou de l'art gallo-romain, quelques salles encore vacantes pourraient servir à l'établissement d'une collection de costumes de nos ancêtres ou des derniers costumes de nos provinces, comme vient de le commencer, pour le costume militaire, au musée des Invalides, l'actif et intelligent colonel Leclerc. Si les crédits de nos budgets se trouveraient trop étroits pour parer à des grosses acquisitions dans ce sens, les largesses des particuliers enrichiraient rapidement, je n'en doute pas, le premier noyau déposé là" (36). M. Cardaillac adresse son voeu final à l'Union Centrale: "MESSIEURS, BON GRE MAL GRE, IL N'Y

PLUS A RECULER, IL FAUT QUE LE MUSEE DES ARTS DECORATIFS SOIT, ET QU'IL SOIT PAR VOUS" (en majuscule dans le texte). Il rappelle au public qu'au bureau de la revue "L'Art", une souscription est déjà ouverte pour le financement du projet. En 1870 des objets d'art appliqué avaient été installés au Palais du Luxembourg; malheureusement l'opération devait être interrompue à cause de la lenteur de la reconstruction de l'Hôtel de Ville, ce qui faisait que la mairie occupait, en 1876, encore les locaux. Une fois le Palais du Luxembourg exclu, M. Cardaillac propose de céder à l'Union Centrale les deux ailes du Palais du Trocadero après leur utilisation pour la section rétrospective prévue à l'intérieur de l'exposition universelle de 1878. Cela ne se réalisera pas. Aussi malgré l'emphase de tous ces discours, la Société du Musée des Arts Décoratifs aura beaucoup de difficultés pour poursuivre les buts qu'elle s'était fixés: les ressources financières trop maigres ne permettront pas d'envisager la formation d'une collection regroupée selon des critères choisis, obligeant la société à se soumettre au hasard des donations; la recherche de locaux convenables pour l'installation du musée durera presque trente ans.

### c- Statuts et organisation de la Société du Musée des Arts Décoratifs

Au cours de la séance du 8 décembre 1876, le président de l'Union Centrale Edouard André insiste auprès du Conseil d'Administration sur la nécessité d'examiner dans les détails le projet de fondation du musée des arts décoratifs (37). Une commission est fondée comprenant, parmi d'autres, le même André,



Henri Bouilhet, Firmin Didot, A. Racinet, l'éditeur Delagrave, Paul Dalloz, G. Lafenestre, G. Berger, le sénateur Charton. Dans les pages du *Bulletin de l'Union Centrale* nous ne trouvons pas de comptes rendus de l'activité de cette commission; ce manque de renseignements est dû probablement à une absence d'initiatives concrètes permettant la réalisation rapide des vœux exprimés à l'occasion de l'exposition de 1876.

En réalité déjà au cours de la distribution des récompenses, le marquis de Chennevières fait allusion à "un groupe d'hommes dévoués" qui voudrait se constituer en société dans le but d'étudier activement la question du musée; ses composants, tout en étant en dehors de l'Union Centrale, se disent agissant dans sa ligne et en accord avec elle. La Société du Musée des Arts Décoratifs se constituera officiellement et fera approuver ses statuts le 27 avril 1877. Il est difficile d'établir un rapport entre la commission nommée par l'Union Centrale et cette nouvelle société; dans les archives subsistent des témoignages des conflits, plus ou moins clairement exprimés, portant surtout sur les statuts. Ainsi, les relations entre les deux sociétés exprimeront principalement la frustration de l'Union Centrale se voyant doublée dans plusieurs de ses initiatives, et la volonté de la Société du Musée de ne pas se faire englober par elle pour pouvoir opérer plus rapidement. Une raison ultérieure qui expliquerait la naissance d'une nouvelle société ayant au fond les mêmes buts que l'ancienne, serait la dépendance plus forte de la première des organismes gouvernementaux tels que la Direction des Beaux-Arts; l'Union Centrale avait, par contre, toujours insisté sur la nécessité de rester un groupe basé sur la seule "initiative individuelle". En effet on rencontre dans les listes de la Société du Musée des noms

prestigieux appartenant aux plus hautes institutions gouvernementales: parmi d'autres, celui du duc d'Audiffret Pasquier président du Sénat, de Cunliffe Owen baronet du parlement anglais et directeur du South Kensington Museum, du marquis de Chennevières directeur honoraire de la Direction des Beaux-Arts, de Eugène Guillaume directeur de l'Ecole des Beaux-Arts.

Dans la lettre que M. Lefebure, de l'Union Centrale, transmet à son coassocié Sensier (38), des critiques très dures sont faites au projet de statuts de la nouvelle société: M. Lefebure trouve les statuts de la nouvelle société ambigus et confus, exprimant presque avec arrogance une volonté d'absorber son aînée. Les membres de la Société du Musée prétendent instituer une bibliothèque, organiser des cours, des expositions, comme si tout cela n'avait pas déjà été fait par l'Union Centrale. "J'avoue - précise M. Lefebure - que je n'ai jamais compris ainsi ce musée: qu'au lieu du but vague, trop large, [...] je lui donnerais la mission très nette [...] de recevoir, garder, classer et bien exposer aux yeux du public et des travailleurs les richesses qui ne sont encore collectionnées dans aucun autre de nos musées..." (39).

Ces tensions n'empêchent pas la recherche d'un compromis; ainsi une commission mixte est censée étudier les problèmes posés par la rédaction des statuts. C'est cette commission qui, adressant un rapport aux membres fondateurs de la Société du Musée, exprime ses inquiétudes à l'égard de l'ingérence trop forte de l'Etat; elle propose en outre un statut d'utilité publique, ce qui donnerait à la nouvelle formation une crédibilité morale plus grande, déléguant à l'Union Centrale les fonctions administratives et économiques. Cette proposition de rapprochement des deux sociétés ne se réalisera

pleinement que cinq ans plus tard conjointement à l'acquisition, pour l'Union Centrale des Arts Décoratifs, du statut d'utilité publique. Les conflits seront suffisamment aplanis quand, au cours de la séance du 16 mars, Edouard André accepte la présidence du Comité de patronage de la Société du Musée, et plusieurs membres acceptent de faire partie des deux groupements (40).

Les statuts finalement approuvés en avril reconnaissent le rôle nécessaire joué par l'Union Centrale, sans pour autant renoncer à la poursuite des buts que Ernest Lefebure avait jugés trop larges.

L'association vise à "entretenir et développer en France la cultures des arts et leur application à l'industrie" (41); en particulier, avec l'Union Centrale, l'établissement du Musée des Arts Décoratifs veut: "Former le goût du public; développer les connaissances spéciales des artisans et des artistes de l'industrie". Pour atteindre ces buts la société s'engage à "réunir des collections variées, les classer méthodiquement, de façon à faire l'histoire de chaque industrie et à en dégager en même temps les types qui en sont les caractères saillants les plus parfaits; [...] ouvrir une bibliothèque, des cours du jour et du soir, des concours, créer des moyens d'émulation pour l'enseignement du dessin, former un musée de modèles ..." (42).

La tutelle de l'Etat demeure, contre les vœux de l'Union Centrale, assez stricte, soit par la voie du Comité de patronage, soit par des dispositions nettes à cet égard. "L'oeuvre est placée [...] sous l'autorité et la surveillance de M. le Préfet de la Seine, du Ministre de l'Intérieur et du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts" (43). Toutes les "délibérations relatives aux acquisitions, aliénations ou échanges d'immeubles, emprunts ou acceptations de dons ou de legs, sont, avant leur exécution, soumises à l'autorisation

du Gouvernement" (44); des comptes-rendus détaillés de l'oeuvre doivent être envoyés au Ministre de l'Intérieur, au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts et au Préfet de la Seine; le règlement général arrêté par le Comité Directeur est soumis à leur approbation. La société est administrée par un Comité Directeur de trente membres, les fondateurs; une Assemblée générale annuelle contrôle son action. "Une Commission consultative composée d'artistes, de savants et d'hommes compétents" assure sa collaboration pour la partie artistique de l'oeuvre.

Le Comité Directeur gère les ressources provenant "des souscriptions et cotisations annuelles des donateurs, des droits d'entrée au Musée, du produit des ventes de bienfaisance, concerts et autres moyens autorisés au profit de l'oeuvre, des subventions qui pourront être obtenues de l'Etat, de la Ville de Paris et des villes des départements, des dons et legs dont l'acceptation sera autorisée par l'Etat" (45).

Malheureusement la situation n'est pas, en 1877, si florissante que ces lignes nous donnent à penser. En tant qu'"oeuvre patriotique et nationale" (46), la société du Musée des Arts Décoratifs espère mobiliser l'attention générale et recueillir, sous forme de souscription publique, les ressources nécessaires à la formation des collections et à leur installation. L'opération ne sera pas facile.

Dans les bureaux de *L'Art*, du *Moniteur Universel*, du *Monde Illustré*, de la *Gazette des Beaux-Arts*, à l'Ecole des Arts Décoratifs et au Pavillon de Flore, l'appel lancé devrait conduire des milliers de citoyens à donner leur contribution. Un appel emphatique est lancé: "vous y verrez [dans les listes des souscripteurs] de longues colonnes d'ouvriers qui ont voulu participer à l'oeuvre commune en

déposant une modique offrande, un franc quelques fois. Un franc! C'est quelques choses dans une famille d'ouvriers. La ménagère avait compté sur ce franc-là pour offrir à la famille un petit régal le dimanche, pour donner un joujou au bébé. Et le brave ouvrier savait bien cela, quand il est venu apporter son offrande. Mais il a obéi à un sentiment plus fort que tous les autres, il a senti vibrer dans son coeur ce mot magique, qu'aucun dictionnaire n'a jamais su définir, mais qui n'a pas besoin de définition, la patrie!" (47).

Des moyens moins rhétoriques sont mis en place pour faire connaître la nouvelle société. En août 1878 une exposition est organisée au Pavillon de Flore à l'aide des nombreux collectionneurs fondateurs ou membres. Il s'agit de tableaux et de dessins montrés uniquement pour leur beauté et pour l'attrait qu'ils pouvaient exercer sur le public (48).

En novembre de la même année, Georges Berger réussit à obtenir une forte subvention de l'Etat, en accord avec la Chambre de Commerce, qui permet au musée d'acquérir des produits de l'industrie d'art à l'exposition universelle qui fermait ses portes (49). Un mois après, les spécimens de l'art appliqué acquis et d'autres prêtés par les fabricants exposant, figurent dans une exposition au Pavillon de Flore, "quintessence" raffinée de celle du Champ-de-Mars dans un ordre logique et approprié à l'enseignement industriel. Le choix et le classement est fait grâce à douze commissions, une pour chaque section: celle d'architecture, sculpture, peinture, décor fixe, décor mobile, céramique, vêtements, parure, armes, enseignement et bibliothèque. Certains laisseront les oeuvres prêtées au musée. Malgré tous les moyens déployés, la Société du Musée n'arrive pas à constituer un capital solide lui permettant de regrouper et d'installer à brève échéance les

collections. Le bilan économique de 1878 n'est pas très encourageant: il n'atteint pas les 40.000 francs et il fallait une somme au moins de 3.500.000 francs pour que les salles d'un musée des arts décoratifs puissent finalement s'ouvrir (50). La recherche de locaux pour le futur musée est aussi très problématique. Grâce au bail du 17 mai 1878 (51), le Pavillon de Flore est affecté à la Société du Musée; la décision avait été prise par l'Etat après accords passés entre le ministre des Finances et celui des Travaux Publics en octobre 1877. Le contrat établit que la concession à une durée indéterminée mais temporaire, sous réserve de la part du gouvernement de la révoquer; dans ce cas la société aurait dû vider les locaux dans un délai de six mois. Avant son installation la société aurait dû rembourser le déplacement et la réinstallation des ateliers de sculpture que le Pavillon de Flore abritait à cette époque et en outre payer les frais de sa propre installation; un franc était la redevance symbolique que le musée devait annuellement à l'Etat. Celle-ci paraît être non seulement la solution idéale au problème de l'installation du musée, mais aussi une réponse bien concrète de l'Etat à une nécessité économique si évidente. Malheureusement notre société est mise à la porte environs une année plus tard: en août le Pavillon de Flore est confié à la préfecture de la Seine et le musée doit déménager précipitamment au Palais de l'Industrie où des locaux peu appropriés abriteront le noyau des collections (52).

Ainsi commencent les tentatives, si longtemps infructueuses, de trouver un bâtiment pour les collections d'art appliqué réunies par la Société du Musée. Dans un entretien que le duc de Chaulnes a avec M. Caron inspecteur des domaines, plusieurs solutions sont envisagées: le Palais du Trocadero, le Palais de l'Industrie, un

terrain vide où se trouvait un ancien couvent, sont les propositions que le duc de Chaulnes refuse préférant un terrain vide appartenant à la ville de Paris pour la construction du futur musée (53). Les budgets dérisoires de l'administration des Beaux-Arts de l'époque ne permettaient certainement pas une aide autre qu'une concession immobilière et Victor Champier rappelle avec amertume les efforts faits par divers pays d'Europe pour constituer une oeuvre de l'importance et de l'utilité publique d'un musée de l'industrie (54).

La confiance et l'entrain montrés lors de la distribution des récompenses en 1876, concrétisés par la création de la Société du Musée des Arts Décoratifs, se traduisent, dans le discours que E. André prononce à l'Assemblée Générale de avril 1878, dans l'échec partiel des souscriptions ouvertes l'année précédente (55).

## B- LE DEBAT LIE A LA CREATION DU MUSEE: CLASSIFICATION DES COLLECTIONS, CHOIX DU LOCAL ET DE LA PRESENTATION, RIVALITES ENTRE L'UNION CENTRALE ET LA SOCIETE DU MUSEE

a- La classification des collections: les trois projets de G.Lafenestre, G.Berger et G.Bapst

Heinrich Wagner, historien de l'architecture et architecte lui-même, opère une distinction nette entre les collections d'art appliqué et celles des produits de l'artisanat et de l'industrie. Dans son article de 1893 les premières comprennent des "groupes de meubles, entailles et marqueteries, travaux d'orfèvrerie, pierres précieuses, petits pots de cristal de roc de pierre dure, sculptures en ivoire, objets en ambre, nacre... émaux et mosaïques, céramiques, verres ... tissus, dentelles etc.." (56). Le deuxième type de collection serait constitué par des "sections de mécanique et cinématique, télégraphie, physique, [...] optique et horlogerie, instruments astronomiques [...] outils de l'artisanat [...] dessins et plaques pour la xylographie et l'eau- forte, pour la cartographie et l'estampe en couleurs, et enfin de typographie et photographie" (57). Le complément nécessaire de ce dernier type de musée serait les laboratoires pour les moulages et les reproductions photographiques, un espace supplémentaire pour les expositions temporaires, une bibliothèque et une école d'art appliqué.

Ces deux types de musée, que Wagner considère comme ayant des buts opposés, coexistent dans la pensée des fondateurs du MAD. Sans laisser trop de place aux applications industrielles, les membres de la société du musée voudraient toutefois que leurs



collections historiques transmettent un enseignement complété par des cours et des conférences. Dès la fin des années 70 plusieurs projets d'organisation et de classification sont rédigés dans le but difficile de concilier les deux âmes du musée, l'érudite et la pédagogique. Le débat que provoquent à l'époque ces différents textes est très passionné puisque l'adoption des conclusions de l'un ou de l'autre aurait marqué définitivement la formation des collections qui étaient encore *in fieri*.

A la fin de 1877 la sous-commission de la presse et publicité de la Société du Musée est chargée d'étudier la classification et l'organisation des collections. Le rapport final, rédigé par Georges Lafenestre, est rendu à la Commission d'exécution et approuvé. Conscient de l'importance que "un ordre clair, logique, progressif" a "pour la réflexion et en même temps pour l'attention [du visiteur]", Lafenestre affirme que son projet a été rédigé pour "un musée destiné à l'éducation simultanée des ouvriers et du public, des producteurs et des consommateurs" (58).

Lafenestre résume le débat au sein de la sous-commission. Deux partis se sont formés. "L'un établissant les diverses sections d'après les matières même dont on ferait suivre toutes les transformations dans l'art et dans l'industrie, depuis la matière brute jusqu'au chef-d'oeuvre" (59); le représentant de ce parti est Louvrier de Lajolais. Le deuxième parti, avec en tête Lafenestre, soumet la matière au but, et procède "par divisions établies d'après la nature des objets, au point de vue décoratif" (60).

Le premier système verrait les produits de l'art industriel rangés en neuf groupes: bois, pierre, métaux, céramique, verrerie et émaillerie, tissus, matières animales, papier, procédés de vulgarisation. L'enseignement dans ce cas serait plutôt professionnel

et serait donné à partir de la matière. Prenant l'exemple du meuble, dans la salle on exposerait "le bois naturel, scié sur son droit, obliquement sur son axe, présentant à l'esprit le tableau de ses ressources naturelles complètes. Puis il offre ses surfaces polies, ses couleurs diverses. Passant à son emploi, le voici en charpentes, ébénisteries, menuiserie, sculpté, peint, verni, doré [...] de telle façon que toujours la *matière domine*" (61).

Le second groupe, dont l'enseignement serait plus général et artistique, range l'ensemble des collections en deux grandes classes: décor intérieur et extérieur des édifices, décor de l'homme et des objets à son usage. Ce parti, qui exprime la tendance fonctionnaliste, n'accepte pas le principe selon lequel "la matière commande son adaptation": "la forme est au contraire commandée par l'emploi [...]; il est clair que, en la travaillant, la pensée première de l'ouvrier est de faire tel objet avec une telle matière, d'adapter cette matière à l'objet, et non pas de chercher simplement un nouveau développement de la matière" (62). Deux objections principales sont faites par les partisans de la méthode "fonctionnaliste" à ceux de la méthode "matérialiste": de seconder la logique de la division du travail, de vouloir créer un musée qui existe déjà dans les salles du Conservatoire des Arts et Métiers. Le reproche est aussi de rendre le futur musée peu intéressant aux yeux des amateurs. "Il est - ajoutent ils - matériellement indispensable de rendre ce musée attrayant, notre oeuvre ne pouvant se développer que si ses recettes d'entrée sont productives" (63). Toutefois les partisans de la deuxième solution ne sous-estiment pas l'importance de l'enseignement technique; ils proposent de créer des galeries annexes réservées à ce but, tandis que dans l'espace central du musée sont placés les objets d'art (64).

A la fin du débat, la position soutenue par Lafenestre reçoit en substance l'approbation de la commission; toutefois certaines observations de Lajolais sont retenues. La division par matière est adoptée mais à l'intérieur de celle par fonction. Pour augmenter l'attrait du musée, des "salles, donnant des ensembles décoratifs des différentes époques" seront aménagées. Les lacunes des collections seront comblées avec des reproductions en plâtre, des galvanoplasties, des estampes et des photographies. L'organisation administrative envisagée pour la nouvelle institution prévoit dix présidents de section formée chacune par quatre membres. Les dix présidents composent le Comité du musée qui décide les acquisitions et les mesures d'ordre administratif.

L'approbation du rapport de Lafenestre par l'Union Centrale est annoncée sur son Bulletin, normalement avare de renseignements sur l'activité de la Société du Musée.

En même temps que la Société du Musée, l'Etat cherche à mettre en place un noyau de collections d'arts décoratifs en exposant dans une salle d'étude les objets du Garde Meuble. Les artistes peuvent copier les oeuvres et utiliser un atelier mis à leurs disposition après autorisation du ministre des Travaux Publics (65). A la clôture de l'exposition universelle de 1878 le gouvernement manifeste l'intention d'ouvrir un musée des arts décoratifs au Champ de Mars (66). La Société du Musée se sent mise à l'écart de l'initiative; les ducs d'Audiffret-Pasquier et de Chaulnes s'empresent de demander pour leur société une partie des locaux dans le vestibule d'honneur. Le projet pour la fondation d'un "Musée Professionnel" rédigé par Georges Berger et adressé au ministre, se situe à cette époque; il concerne visiblement l'initiative du gouvernement

(jamais réalisée) et soutient la cause de la Société du Musée dont il sera membre (67).

Berger commence par faire l'éloge de l'union de l'industrie et de l'art, "gloire du travail moderne" (68). Il est contre ceux qui "voient dans cet état de choses une atteinte portée au principe idéaliste des Beaux Arts, comme si les forces de la matière menaçaient l'indépendance de la pensée". Dans une optique profondément influencée par le Positivisme, Berger défend ainsi les arts industriels de ses détracteurs: "Il faut reconnaître l'art industriel en expliquant les motifs rationnels de ce libéralisme: chacun subit les influences du milieu où il est astreint à vivre; le sentiment, le goût, les manières de voir et de penser s'établissent ou se modifient invinciblement par le commerce des personnes que les obligations ou les conditions de la vie rapprochent, au contact des objets que nos professions ou nos coutumes domestiques mettent journellement en face de nous [...]; les influences des milieux sont indiscutables et il y a lieu d'utiliser ce servilisme de l'instinct humain pour l'amélioration du goût public, le rehaussement des idées. L'art peut se charger d'une partie de cette tâche en fixant aux moindres objets de la vie positive, à l'immense matériel de nos besoins physiques le reflet de la grâce qui charme ou l'empreinte de la beauté qui s'impose. Voilà pourquoi il faut admettre l'art industriel".

Berger précise dans son rapport son idée sur les *arts industriels*. D'abord cette définition est pour lui très large et couvre tout ce qui, possédant des qualités esthétiques, peut être diffusé en un grand nombre d'exemplaires. Elle est applicable à tous "ces articles courants que le besoin et la fantaisie imposent au mobilier et au costume de toutes les classes [...]. La correction dans la forme, le

choix des modèles, le but indiqué de créer l'élégance dans la simplicité sont les qualités qui démocratisent l'art; elles soulignent et font honorer sa mission qui n'est point de créer le luxe [...] mais de fonder un ordre de jouissances immatérielles accessibles à tous, pour le bien de tous".

C'est dans les salles de son "musée professionnel" que le modèle de l'union féconde de l'art et de l'industrie peut être donné.

Georges Berger croit qu'un classement rigoureux des objets est nécessaire dans le cas d'un musée à vocation pédagogique. En examinant les musées des arts décoratifs créés récemment en Europe, Berger observe que le désordre dans lequel les oeuvres sont disposées nuit à leur utilité et rend les salles uniquement "un régal des yeux". Contrairement aux membres de la Société du Musée, Berger n'essaye pas en effet de trouver un compromis entre un musée "érudit" et un musée pédagogique"; son modèle reste le Conservatoire avec quelques modifications. Au lieu de vouloir tout exposer, les salles du "musée professionnel" devraient contenir peu d'objets de façon à donner une idée claire de tous les styles. "Il ne s'agit pas davantage d'ouvrir un asile pour les musées qui sont actuellement dédiés aux gloires particulières de l'ethnographie, de la géographie, de l'anthropologie ou d'autres sciences et qui cherchent un toit".

Une fois ces conditions fixées, Berger élabore un classement rigoureux. "Il ne peut pas être question - précise Berger - de lui donner [au musée] les apparences d'un musée des Beaux Arts où les objets sont groupés par siècles et par nationalité". Il propose trois grands groupements. Le premier est consacré aux "produits au premier degré": ceux provenant de l'agriculture, de l'exploitation forestière, de la pêche, de la chasse, des cueillettes et de l'extraction

minière; suivent les moyens de transport et tous les "systèmes de correspondance" qui ne seront représentés que par des maquettes, des dessins et des tableaux. Dans le deuxième groupe sont montrés les principes de la mécanique suivis par ceux de la chimie et la physique. C'est dans le troisième groupe que les arts appliqués prennent place, avec les inventions et les oeuvres d'art. Les oeuvres exposées dans ce dernier groupe suivent trois grandes divisions correspondant aux besoins humains les plus essentiels: les aliments, les vêtements et l'habitation qui comprend une partie consacrée au décor fixe et une au mobilier. Une école et une bibliothèque compléteront les collections; "la première aidera l'apprentissage, la seconde permettra l'étude scientifique ou philosophique de l'objet".

En 1886 Germain Bapst présente un nouveau rapport au Conseil d'administration de l'Union Centrale sur l'organisation et le classement du Musée des Arts Décoratifs dont le noyau est installé au Palais de l'Industrie. Il rappelle que le musée se donne comme but principal de "répandre l'art dans toutes les classes de la société (producteurs et consommateurs) en dirigeant leur goût" (69) et passe en revue, en soulignant leurs lacunes, les différentes méthodes adoptées par d'autres musées européens du même genre. Certains, tel que le South Kensington, ne suivraient aucune logique. D'autres, par exemple le National Museum de Munich, ayant opté pour un aménagement par matière et par ordre chronologique, sont accusés d'éloigner le public à cause de la froideur de la présentation. Le musée des arts décoratifs de Nuremberg, et également la section rétrospective aménagée pour l'exposition universelle de 1878 dans les salles du Palais du Trocadero, peuvent intéresser l'érudit grâce à leur classement historique rigoureux

mais ont le désavantage de n'offrir à l'ouvrier aucun enseignement professionnel.

Bapst évoque les changements survenus au classement initialement adopté à la suite du rapport de Lafenestre. Le 14 mars 1883 le comte de Ganay propose au Conseil d'administration d'adopter, plutôt que le classement par "fonction", celui par matière qui avait guidé l'aménagement des expositions de l'Union Centrale à partir de 1882 et qui offrait l'avantage d'une plus grande simplicité. Cette proposition est finalement approuvée par le conseil (70). Le 5 décembre 1884 la Commission du Musée est encore saisie pour juger de l'opportunité de l'application, à l'intérieur de chaque section, de l'ordre chronologique des objets (71); la société approuve ce compromis.

Bapst propose, deux ans après, encore une modification. La présentation qu'il souhaite tient compte d'un aspect quelque peu négligé jusque là, l'aspect spectaculaire. Bapst fait observer que les salles contenant chacune une série d'objets du même type, vases, tapisseries, meubles ou serrures, risquent d'être fort monotones pour le visiteur. En outre ce classement impose un choix très strict des objets à exposer et décourage les donations, de nature parfois extrêmement hétérogène. Le but du musée, affirme Bapst, ne doit pas être de fournir au public une suite "encyclopédique" d'objets, mais de l'aider à comprendre les styles différents de l'art décoratif. L'aménagement de certaines salles avec des "ensembles d'époque" pourrait répondre à ce besoin de donner un enseignement et en même temps de détendre le visiteur. Le projet de classement de Bapst envisage, au contraire de celui de Berger, de considérer les objets d'un point de vue plus artistique que technique. Le musée de Cluny est pris à modèle pour la constitution et l'arrangement des

ensembles décoratifs qui doivent soulager le public après la visite des galeries où la division par matière et l'ordre chronologique sont maintenus. Ces galeries constitueront donc la partie "technique" du musée, tandis que les "ensembles décoratifs" formeront la partie artistique, où seront rangées les plus belles pièces des collections. Ces salles, nonobstant leur aspect spectaculaire, respectent le souci pédagogique de l'Union Centrale: Bapst recommande l'utilisation des étiquettes et insiste sur "la concision de leur rédaction et sur la clarté de l'explication donnée" (72). Le but du musée a toutefois changé. Bapst affirme en conclusion de son rapport et comme pour justifier les modifications proposées: "Nous n'avons pas à montrer le métier à l'ouvrier, dont la meilleure école doit être l'atelier; nous tomberions dans un grave défaut en nous occupant trop de technique. [...] Il ne faut pas perdre de vue que le Musée, pour avoir un plein succès, doit surtout s'adresser au gros public; qu'il aura pour but de refaire le goût des consommateurs et non celui des producteurs." (73)

#### b- La fusion de l'Union Centrale et de la Société du Musée: l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD)

Lors de la naissance, au début de 1877, de la Société du Musée des Arts Décoratifs, l'Union Centrale, venue à connaissance des ébauches de statut, craignant une dispersion de forces dans la poursuite des mêmes buts, envisage un compromis. Edouard André étudie d'abord la question: selon l'article 201 du code pénal, toute association réunissant plus de vingt personnes pour objet littéraire, religieux, politique ou autre, doit être soumise à l'autorisation préalable de l'Etat, sans pour autant pouvoir jouir de la



personnalité morale. Les seules associations qui échappent à cette contrainte sont celles dites *d'utilité publique*, mais leur constitution nécessite l'accomplissement de longues démarches auprès du Conseil d'Etat dont le contrôle devient très strict. Ce que le président E. André propose, c'est donc un partage des fonctions entre les deux sociétés qui risquent de devenir rivales. Le statut de société d'utilité publique convient certainement à la nouvelle formation: elle gagnerait la protection du gouvernement, qu'elle cherche visiblement, ainsi qu'une position de haute moralité vis-à-vis du public, ce qui ne manquerait pas d'accélérer la réalisation du musée. L'Union Centrale ne jouerait pas un rôle moins important: en gardant toute son indépendance, elle pourrait être la branche *commerciale* de son concurrent et continuer à organiser des expositions, des cours, des conférences destinant les profits réalisés à la constitution du musée. Evidemment, conclue E. André, les membres du conseil d'administration de l'une feraient partie de celui de l'autre, de façon à assurer une véritable communauté de buts.

Ces recommandations, fruits d'une première tentative de fusion des deux sociétés faite en mars 1877 (74) avant même que l'une d'elles existe légalement, n'obtiennent pas l'accord des membres de l'association du musée. Pendant cinq ans encore la fusion ne se réalisera pas, malgré les premiers accords portant à la formation d'une Commission mixte des statuts, et la participation croisée à des charges honoraires de certains membres au sein de la formation rivale (75).

En mars 1878 Paul Dalloz, responsable au sein de l'Union Centrale des *souscriptions et de la publicité*, propose que le Bulletin de sa

société sert aussi d'organe pour l'association du musée (76); l'initiative n'aura de suite que deux ans après (77).

C'est en 1879 que les tentatives de fusion deviennent moins aléatoires. Lors d'une séance commune, l'Union Centrale et la Société du Musée, dans les personnes de E. André et du vicomte de Ganay, s'opposent brusquement: chacune accuse l'autre de vouloir attenter à sa propre indépendance. "Dans quelle mesure - demande le vicomte à M. André - l'Union Centrale qui est la société financière du Musée est-elle autorisée à s'ingérer dans les finances du Musée?" (78). Ce dernier, en tant qu'organisation à but purement artistique, n'aurait, pour le vicomte, rien à voir avec l'Union Centrale qui n'a, elle, que des buts commerciaux, ou, à la limite, un rôle à jouer seulement dans le domaine de l'enseignement du dessin.

Cependant à la fin de l'année un projet de traité, adopté par le Comité Directeur du musée et par le Conseil d'Administration de l'Union Centrale, prévoit des échanges plus nombreux entre les membres (79).

Une convention engage aussi les deux sociétés à rédiger une note sommaire concernant leur propre histoire en vue d'une possible fusion (80). Un projet est remis par M. Aumont-Thiéville qui cherche à concilier les exigences opposées: les conférences de l'Union Centrale doivent pouvoir avoir lieu au musée, où les exemples complètent logiquement l'enseignement oral; les bibliothèques, pour le moment doubles, doivent être réunies auprès du musée à la disposition du visiteur curieux et désireux d'apprendre; les expositions, véritables moyens de subsistance pour le musée comme pour l'Union Centrale, doivent être organisées dans des périodes différentes pour ne pas se concurrencer. Un

Comité Général Commun est formé, composé par dix membres de chaque association.

C'est à ce Comité qu'on doit un premier projet qui amènera à la fusion de 1882 et à la reconnaissance d'utilité publique de la nouvelle formation. Une note de novembre 1881 provenant du Cabinet du Ministère des Arts, avait suggéré à l'Union Centrale d'accomplir les démarches nécessaires auprès du Conseil d'Etat: ce n'est pas la peine, ajoutait le ministre, de créer une loi pour donner à la nouvelle société la personnalité civile, "la reconnaissance d'utilité publique lui donne le droit de recueillir des ressources propres et lui permet de perpétuer l'oeuvre qu'elle a pour but d'accomplir" (81). En même temps l'Union Centrale et la Société du Musée approuvent les projets de statuts, d'un commun accord demandent la reconnaissance d'utilité publique (82) et envoient les dossiers concernant les deux sociétés (83).

Après quelques difficultés dûes au choix du nom, (les membres du Musée regrettent que celui-ci n'apparaisse pas dans le titre) les statuts de l'Union Centrale des Arts Décoratifs sont approuvés par les assemblées réunies à la fin du 1881 (84). Le 15 mai de l'année suivante l'UCAD est déclarée établissement d'utilité publique par décret (85).

Dans la brochure envoyée au Conseil d'Etat datée du 30 mars 1882, la société de l'UCAD expose ses origines et ses statuts (86). Après avoir résumé brièvement les buts de l'Union Centrale et de la Société du Musée des Arts Décoratifs et les différentes étapes de la fusion, les statuts sont soumis à l'approbation du Gouvernement. Le but reste celui "d'entretenir et de développer en France, la culture des Arts qui poursuivent la réalisation du Beau dans l'Utile" (87) et le siège reste fixé au n° 3 de la Place des Vosges.

L'Union Centrale des Arts Décoratifs "est constituée par les dons que feront les actionnaires de la Société de l'Union Centrale, de la quote-part leur revenant dans la liquidation de la Société. Par les dons faits par la Société du Musée des Arts Décoratifs, de son actif, net de tout passif, composé de: son Musée, ses Collections, son matériel..." (88). La hiérarchie des membres demeure la même que dans l'Union Centrale. Font partie des ressources, outre les moyens habituels, les "subventions qui pourraient être obtenues de l'Etat, de la Ville de Paris et des villes des départements" et les "dons et legs dont l'acceptation serait autorisée par l'Etat" (89), cela selon les vœux de la Société du Musée.

D'un point de vue administratif un Conseil d'Administration est chargé de diriger les fonds, convoquer l'Assemblée générale, choisir ses correspondants en France et à l'étranger. Il nomme en son sein un Bureau ou Comité exécutif composé d'un président, quatre vice-présidents, quatre secrétaires et un trésorier; il est investi des pouvoirs les plus étendus pour la gestion des affaires de la Société et la représente en justice. L'ensemble du Conseil d'Administration, qui comprend 50 membres, est divisés en quatre Comités: le "Comité du Musée et des Expositions temporaires d'Art décoratif", le "Comité des Expositions temporaires d'Art industriel et des Concours", le "Comité de l'Enseignement", le "Comité des Finances" (90). Par la suite ces divisions seront partiellement modifiées: les comités s'appelleront "Commissions", ils ne seront plus que trois (le deuxième comité est aboli), et les expositions temporaires, la séparation entre "Art décoratif" et "Art industriel" ayant disparue, seront organisées au fur et à mesure par une commission spéciale prise au sein du Conseil (91).

Les attributions de la Commission de l'Enseignement demeurent particulièrement importantes, elles sont assurées par quatre comités de cinq membres chacun: le "Comité des Moulages, des Reproductions et des Photographies", le "Comité des Bibliothèques et des Conférences", le "Comité de la Revue, du Bulletin et des Publications", le "Comité des Ecoles, des cours spéciaux et des concours entre artistes et industriels français" (92).

Quant à la Commission du Musée, elle est chargée des acquisitions, du classement des objets, de l'établissement des inventaires et de la rédaction du catalogue, de l'organisation des expositions temporaires, des salons d'art décoratif, et de celle de la partie rétrospective des expositions faites en dehors du musée, et enfin du choix des prêts destinés au musée (93).

Les échanges avec le monde de la culture et des arts sont assurés par une Commission Consultative et un Comité de Patronage. La première est composée "d'Artistes, de Savants, d'Industriels et d'Amateurs faisant ou ne faisant pas partie de la Société [...]; sa coopération est gratuite et son action purement consultative". Le deuxième est "composé de toutes les personnes, associées ou non, dont l'influence et la notoriété seraient de nature à aider la Société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à la réalisation de son programme et de ses projets" (94)

La fusion de l'Union Centrale et de la Société des Arts Décoratifs imprime une direction nouvelle aux activités exercées par les deux sociétés avant d'être absorbées dans l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Si les statuts semblent donner une égale importance aux différents moyens mis en place pour "former le goût du Public" et pour "entretenir la culture des arts qui poursuivent la réalisation

du Beau dans l'Utile", en réalité certains parmi eux deviennent le centre d'intérêt véritable des débats et des inquiétudes même de la nouvelle formation. Les cours, les conférences et les concours perdent relativement leur d'importance par rapport au but qui devient principal, la fondation du musée. Ceci, dans la ligne d'un changement qui se vérifiait déjà depuis quelques années, provient aussi de la forte impulsion donnée en ce sens par le grand nombre de collectionneurs et d'amateurs provenant de la Société du Musée. Les expositions continuent et deviennent *thématiques*: elles abordent les arts décoratifs à partir de la matière ou de la fonction de ces produits. La partie rétrospective devient le clou de ces manifestations, prétexte pour des publications érudites et précieuses sur les arts des métaux, du bois ou les tissus. Mais surtout l'attention des membres de l'UCAD se concentre sur les méthodes de classement à adopter pour les objets du musée, et sur le problème grave de la recherche d'un siège définitif pour les collections qui s'accumulent grâce à une extraordinaire générosité.

c- Le siège du musée: au "centre de la fabrique de Paris" ou dans le "temple de l'Art"?

Sous la présidence d'abord d'Antonin Proust (95), ensuite de Georges Berger, l'Union Centrale des Arts Décoratifs tâcha par tous les moyens de trouver un siège permanent pour les collections du musée. En 1878 à la suite des pourparlers avec le gouvernement, la Société du Musée avait réussi à obtenir en concession le Pavillon de Flore où elle organisa sa première exposition et une souscription publique. En janvier de l'année suivante une deuxième exposition montrait une sélection des produits les plus remarquables qui

avaient figurés à l'exposition universelle qui venait de fermer ses portes. A la fin de juin cependant la Société du Musée était obligée d'arrêter toute activité, d'évacuer les salles et de transférer ses collections au Palais de l'Industrie. Même si la Ville de Paris acquitta 30.000 francs de dédommagement pour les nouveaux travaux (96), le déménagement affaiblit grandement les finances de la société en même temps que son image publique. En effet le musée réouvre ses portes seulement à la fin de 1880, ses organisateurs ne considérant le Palais de l'Industrie que comme un pis-aller.

L'entrée du musée est située à la porte du Pavillon Sud- Est, c'est à dire au coin du Cours de la Reine. Un large escalier à double évolution ayant les parois recouvertes de moulages exécutés par les ateliers du musée et vendus sur catalogue, conduit aux salles. La disposition adoptée est plus ou moins celle envisagée par le rapport de G. Lafenestre en 1877: les objets sont en général classés par fonctions mais à l'intérieur de ce classement une attention particulière est portée aux ensembles de collections prêtées ou données par des amateurs.(97).

Le Palais de l'Industrie n'est pas très apprécié par les membres de la Société du Musée des Arts Décoratifs. Charles Blanc et Georges Berger expriment sur ce bâtiment des avis très défavorables (98): ils critiquent, outre la laideur du mélange éclectique de pierre et fonte de fer, son inaptitude muséologique. Les salles trop grandes, les voûtes en verre cause de surchauffe en été et de froid excessif en hiver, l'éclairage difficile à régler et à tamiser, les réparations coûteuses et compliquées, mais surtout le caractère temporaire lié à toutes les manifestations qui ont lieu dans ses salles, font du Palais

de l'Industrie une construction qui ne correspond pas à la "hauteur des attentes" (99) des membres de la Société du Musée.

Les personnalités influentes faisant partie de la société commencent alors à négocier avec l'Etat la concession de différents locaux, à aménager éventuellement aux frais du musée. Les pourparlers, les débats et les différents projets liés au nouveau siège se conclueront seulement en 1905, date de l'installation définitive du musée des arts décoratifs.

Après la réunion des deux sociétés en 1882, on envisage un moment d'élargir les locaux de la place des Vosges pour y installer la totalité des collections. L'etrottesse des lieux paraissant évidente, le 6 juin de la même année une loterie est ouverte dans le but de recueillir les fonds nécessaires à la construction d'un nouveau bâtiment (100). Cette loterie, devant durer 34 mois et ayant un montant de 1.500.000 francs, ne sera ni un échec ni un succès : le total des billets vendus ne permettra pas de toute façon de mettre en oeuvre l'initiative.

Parmi les emplacements possibles, celui du palais du Trocadero est choisi au début pour sa position dans l'ouest de Paris. Ce premier projet est remplacé par un deuxième concernant le square des Arts et Métiers; mais les terrains libres manquent dans ce lieu intéressant en tant que limite entre le vieux et le nouveaux Paris. La société pense alors à placer le futur musée dans un quartier "industriel", celui du Faubourg Saint Martin, cadre idéal pour les collections d'art appliqué. Malheureusement la concession de la Caserne des Celestins nécessitait les accords de plusieurs ministères et se révélait impossible. La proposition d'exproprier l'édifice de



l'Hôtel de Sully devait aussi être rejetée par l'Assemblée qui retenait finalement le bâtiment de l'ancienne Cour des Comptes.

En effet la seule solution envisageable à la portée des ressources de l'UCAD reste celle de la restructuration et de l'aménagement d'un immeuble déjà existant; celui qui se prêtait dans l'immédiat à une opération de ce genre était l'ancien siège de la Cour des Comptes, sur le Quai d'Orsay (sur l'emplacement aujourd'hui occupé par le Musée d'Orsay). Depuis 1871 différents projets concernaient cette vieille construction, "vestige des luttes civiles" (101), placée sur le bord de la Seine et au coeur de la ville. Un accord est passé en 1884 entre l'Etat et l'UCAD pour l'étude d'un projet de convention soumis aux deux parties en février 1885 (102). Selon ce texte la société s'engagerait à donner à l'Etat à la fin de la concession le bâtiment, les collections et le terrain (103). Mais l'édifice étant trop détérioré et ne se prêtant pas à être transformé en musée, on envisage de le raser et de le reconstruire avec une dépense de 6 à 9 millions. La date limite des travaux serait fixée à 1889, année de la grande exposition universelle. En 1915 l'Etat prendrait définitivement possession des locaux.

L'Assemblée Générale de l'UCAD, convoquée en avril 1885, approuve le rapport de A. Proust à propos du projet de convention mais le rejette l'année suivante. L'UCAD, obligée d'arrêter la loterie parce que les billets ne se vendent plus, doit réviser le budget prévu pour l'arrangement du Palais d'Orsay. Les dépenses baissent des 5 millions prévus à 3 millions et demi. Une énième enquête démontre qu'à Paris le seul terrain disponible est celui de la Cour des Comptes. Pour pouvoir construire un édifice capable de recevoir les collections et en même temps réduire les coûts, la solution serait de raser et reconstruire seulement la partie centrale couvrant

4.700 m<sup>2</sup>. Toutefois l'Assemblée Générale craint d'engager presque toutes les ressources de la société: elle rejette le projet malgré les insistances de A. Proust voulant à tout prix mener à bout la création du musée (104). Une rectification de l'ancien projet est alors mise à l'étude. A la fin de 1886 la solution envisagée est celle d'une cession complète du musée à l'Etat qui prend en charge toutes les dépenses dépassant la somme prévue par l'UCAD (soit 3.500.000 francs). La société garderait dans ce cas une direction partielle de l'oeuvre: un Conseil, composé de 16 membres dont seulement la moitié appartenant à l'UCAD, serait chargé de l'administration. En 1917, la convention expirée, le musée serait dirigé par un directeur nommé par le gouvernement et le Conseil aurait une tâche purement consultative. Jusqu'à cette date la société jouirait aussi du droit de disposer de certaines salles du nouveau musée, où des expositions temporaires payantes contribueraient au financement de l'oeuvre (105).

A. Proust, dans son rapport à l'Assemblée Générale d'avril 1887, se lance volontiers dans un projet détaillé du futur musée (106). Il aurait une galerie au rez-de-chaussée qui se reproduirait au premier étage, éclairée par le haut. La cour intérieure du palais serait couverte et décorée par un jardin à la française. Le désir de certains membres de vouloir reconstituer l'ancien aspect monumental de l'édifice n'est pas, pour le président de l'UCAD, justifié: la construction doit être sobre, en matériaux modernes, permettant un éclairage favorable à l'exposition. En outre le musée, ne se limitant pas à la conservation des oeuvres anciennes mais désirant aussi stimuler la production contemporaine, aurait dû contenir plusieurs salles aménagées en vue de l'exposition des

oeuvres modernes et de l'organisation de concours entre les artistes.

Le projet de A. Proust s'inspire en partie de celui formulé en 1876 par son successeur à la présidence de l'UCAD Georges Berger (107). Son *Palais des Arts*, pensé pour les expositions d'art non seulement *industriel* et pour toutes manifestations artistiques temporaires, devait être situé au même emplacement que celui du futur musée des arts décoratifs. L'Etat aurait dû s'engager dans sa construction, puisque en France l'initiative privée, rappelait Berger, n'obtenait aucun des résultats appréciables relevés en Angleterre. D'un point de vue architectural, A. Proust reprend de G. Berger le souhait de la simplicité: "Il ne peut s'agir -dit G. Berger- d'élever un monument somptueux [...] Des vastes salles éclairées par le haut dépourvues d'ornements éclatants recevront les tableaux sur lesquels l'attention des visiteurs se concentrera absolument...".

Le 29 août 1891 Georges Berger obtient le vote de la chambre des Députés d'une convention par laquelle l'Etat cède à l'UCAD les terrains domaniaux de la Cour des Comptes; ce vote n'est pas ratifié par le Sénat (108). Cinq ans plus tard le Palais de l'Industrie est démoli et les collections de l'UCAD sont transférées, emballées, au Pavillon de Marsan dont la concession avait été promise par l'Etat. Après une brève période passée à l'Hotel de la Chancellerie d'Orléans, rue des Valois, l'administration de la société se transfère au siège de la Place des Vosges.

Pendant cette période de difficultés les activités continuent et le musée s'enrichit: l'UCAD construit son propre pavillon pour l'exposition universelle de 1900 et M. Emile Peyre lègue son extraordinaire collection en 1904. Berger réussit à négocier en 1897

la concession de l'aile des Tuileries comprenant le Pavillon de Marsan jusqu'au guichet de "l'Echelle" (vote de la chambre du 26 octobre). La convention, finalement établie avec l'Etat et renouvelable à son expiration, prévoit la concession de cette partie pour une durée de 15 ans à partir de l'achèvement des travaux de réaménagement. En 1900 l'UCAD obtient aussi la partie de l'aile comprise entre l'"Echelle" et le ministère des Finances. La satisfaction de l'UCAD pouvait être seulement partielle: l'édifice était en très mauvaise condition et les travaux sont complètement à la charge de la société. Berger, l'architecte Redon, le collectionneur Jules Maciet et l'historien Louis Metman s'occupent des aménagements. Tout est officiellement terminé et prêt le jour de l'inauguration, le 27 mai 1905 (109).

d- Un musée de modèles pour les ouvriers ou des collections d'objets d'art pour des amateurs?

Les difficultés rencontrées par l'UCAD dans la recherche d'un siège pour le musée des arts décoratifs ne retardèrent pas, pendant les dernières vingt années du XIXème siècle, les activités de l'association. Expositions, rencontres sur le thème de l'enseignement du dessin, initiatives censées stimuler la production contemporaine telles que les concours ou les *Salons*, continuent à alimenter le débat sur les arts décoratifs. Toutefois, bien que l'UCAD ait acquis un prestige considérable lui permettant d'agir comme elle l'entend, il paraît évident, à l'heure où toutes les grandes villes d'Europe possèdent leurs musées d'art industriel, que son but principal reste l'ouverture de salles où les collections permanentes soient classées

et aménagées selon une logique muséologique précise et porteuse d'une idéologie déterminée.

La période qui va de la fondation de l'Union Centrale (1864) à sa fusion avec la Société du Musée des Arts Décoratifs, contemporaine à la déclaration d'utilité publique de la nouvelle formation (1882), est marquée par le déploiement d'un éventail d'initiatives (concours, expositions, musée...) toutes également importantes. Il n'en sera pas de même par la suite puisque l'idée du musée deviendra centrale et semble attirer dans son orbite toutes les autres activités, ou du moins les conditionner fortement.

Dans un cas le conditionnement semble suivre le sens contraire: les expositions organisées, à partir de 1880, selon des critères opposés à ceux adoptés pour le classement des collections du musée du Palais de l'Industrie, amèneront à un changement dans la disposition des collection permanentes. En effet dans la série des manifestations, qui devaient être bisannuelles, se succèdent les arts des Métaux, les Tissus avec le Papier et les Peaux, le Bois conjointement à la Pierre, à la Terre et au Verre, selon, comme il est aisé de le remarquer, un classement par matières. Or le rapport de Lafenestre daté de 1877 et approuvé par les membres de la Société du Musée, prévoyait un rangement, pas trop rigide d'ailleurs, par *fonctions*. Les objets étaient divisés en deux grandes catégories: 1° décor des édifices; 2° décor de l'homme et des objets à son usage (110). En 1883 le comte de Ganay propose, après avoir constaté le succès des expositions dites *technologiques*, d'uniformiser l'organisation du musée avec ces dernières (111). Le soucis de clarté pédagogique et de facilité de groupement étant satisfaits, l'attrait spectaculaire n'est pas pour autant oublié: des "ensembles décoratifs" soulageront le goût raffiné des amateurs dont

*l'éducation* doit constituer la principale préoccupation de l'UCAD (112).

En réalité cette influence des expositions *technologiques* sur les collections d'art du musée se révèle tout à fait éphémère: nous verrons qu'au moment de l'inauguration au Pavillon de Marsan en 1905 les salles montreront des objets classés selon un critère purement historique.

La fondation du musée et son accroissement, qui se révèle prodigieux pendant la période qui nous intéresse, inaugurent des activités tout à fait nouvelles pour l'UCAD. Nous parlons ici des ateliers annexes au musée: l'atelier des moulages, celui de photographie et celui des reproductions galvanoplastiques.

Courajod, responsable du premier, dresse en 1889 un rapport encourageant sur les ventes effectuées et explique les raisons pour lesquelles les reproductions d'oeuvres d'art doivent être considérées comme une activité essentielle du musée (113). Outre la constitution d'une bonne source de ressources, l'atelier de moulages accomplit "le devoir de vulgariser, par la reproduction plastique, les plus nobles ouvrages décoratifs de notre pays, de les grouper et de les mettre à la portée de tous les yeux, de toutes les mains, de toutes les bourses. Voilà le Musée démocratique que nous devons à la France et à l'Industrie" (114).

Les deux autres ateliers exercent naturellement les mêmes fonctions de vulgarisation. Un contrat lie, à partir de 1887, les ateliers Christofle et Cie à l'UCAD, qui les charge des reproductions galvanoplastiques: les prix élevés ne rendent pas ces objets vraiment accessibles aux artistes et aux ouvriers, mais plutôt aptes à satisfaire les goûts d'une bourgeoisie moyenne qui ne peut pas se

permettre de collectionner les originaux (115). L'atelier des reproductions photographiques accomplit la tâche très importante de former des sortes d'archives d'images des expositions d'arts décoratifs qui, de plus en plus nombreuses, se tiennent en Europe, et opère de plus un recensement systématique des collections d'objets d'art des grands musées qui viennent d'ouvrir leurs portes (116).

La lecture des discours et rapports des deux présidents de l'UCAD qui se succèdent de 1882 à l'ouverture partielle du Musée des Arts Décoratifs en 1902, montrent à quel point l'idée de l'installation définitive des collections est devenue centrale dans le parcours de l'UCAD. Le publiciste et homme politique Antonin Proust et l'amateur d'art Georges Berger, seront porteurs de conceptions muséologiques qui n'inspireront pas l'aménagement définitif de l'oeuvre. Le premier, profondément convaincu de l'urgence pour l'UCAD de créer et installer des collections d'art appliqué, sera attaché à une idée de musée qui est le plus en rapport avec celle exprimée par les membres de l'ancienne Société du Progrès des Arts Industriels. Partisan de la fondation du Musée des Monuments Français au Trocadéro en 1879, A. Proust pense au Musée des Arts Décoratifs comme à un complément de celui-là: le premier contenant des moulages des plus beaux décors extérieurs, l'autre aurait dû exposer des fac-similés d'intérieurs et avoir le caractère d'"une vaste usine de reproductions destinées à fournir des modèles à l'école et à l'atelier" (117).

En examinant l'histoire de l'Union Centrale et ses problèmes de choix des locaux, Proust montre une pleine conscience de l'enjeu: pour certains membres, dit-il, le musée a sa place marquée au

Louvre, parce qu'ils n'y voient qu'une extension des collections déjà existantes; pour les autres, les artistes industriels, il doit être mis dans l'enceinte du Conservatoire. Ce dernier projet est préférable tandis que, ajoute notre président, l'installation du musée au Palais de l'Industrie fait de lui une institution ignorée et presque stérile parce que payante et privée de ce complément nécessaire qui est l'enseignement du soir (118). "Nous voudrions qu'en face des collections qui seront rassemblées sous leurs yeux, les ouvriers d'art trouvent non pas un enseignement vague ou trop savant, mais des indications pratiques, bien à leur portée, que le Musée soit, au moins par parties, ouvert le soir, parce qu'après le métier de la journée, l'ouvrier puisse, s'il le veut, dans ce musée d'éducation, travailler encore à se perfectionner dans son art, [nous voulons que ce musée ne soit pas] un vain étalage destiné à charmer un instant la curiosité publique mais [...] une école pratique pour tous nos ouvriers d'art" (119).

Tel est l'idée de musée qui guide A. Proust et qui le pousse, pendant sa présidence, à se battre pour que l'oeuvre soit réalisée au prix même de la perte de l'indépendance de la société vis-à-vis de l'Etat qui fournirait les financements nécessaires.

Aussi la création des ateliers de reproduction et les salles réservées aux artistes contemporains prévues par lui à l'intérieur du nouveau bâtiment, répondent parfaitement à un souci pédagogique typique du XIXème siècle utopique et saint-simonien. Cette confiance qu'A. Proust, amateur éclairé, garde vis-à-vis de l'institution du musée en tant que moyen sûr d'influencer l'art de son temps, diminue déjà avec son successeur, et sera un vestige du siècle révolu lors de l'ouverture du Pavillon de Marsan en 1905.



Georges Berger est un esprit moderne: amateur non seulement d'art, il fonde en 1897 la Société des Amis du Louvre (120), il est aussi passionné d'automobiles et enthousiaste de la *fée électricité* dont il organise, en 1881, la première exposition. Après avoir fait son apprentissage sous la direction de Le Play en 1867, il est directeur général des sections étrangères à l'exposition universelle de 1878 et directeur général de celle de 1889. Partisan convaincu du parti des *ingénieurs* contre celui des *architectes*, ses idées les plus originales restent liées à un fonctionnalisme de l'objet d'art poussé jusqu'à un éloge presque futuriste de la machine: "[...] quand vous serez devant une machine bien constituée où, pour des raisons de précautions économiques relatives au rendement et à l'alimentation, les frottements sont évités ou atténués; où l'émission de la force équilibre l'intensité de l'effort utile; où les longueurs de courses n'excèdent jamais leurs limites mathématiques; où les rotations se font avec régularité et aisance; cette machine vous donnera certainement le sentiment de la beauté active et puissante [...]. Ces mouvements ont parfois toutes les câlineries puissantes de la belle femme dont ils rappellent la grâce agissante, comme les robustes colonnes de l'ordre dorique reproduisaient aux yeux enthousiastes des Grecs le port majestueux de la figure féminine drapée, chaussée du cothurne et les cheveux relevés en tresse ..." (121).

Quant à l'utilité du musée, G. Berger possède un esprit trop positif pour ne pas croire à l'influence que des objets dûment disposés peuvent exercer sur l'artisan. C'est lui, nous le rappelons, qui formula en 1878 le projet de musée des arts décoratifs qui se rapprochait le plus de l'idée de "musée du travail" n'excluant nullement les machines et les séries d'objets ethnographiques. Dix

ans après Berger ne démentit pas son attitude concrète vis-à-vis des arts; organisateur de l'exposition universelle de 1889, il affirme: "Il faudra en 1889 reconstituer une exposition rétrospective centenaire des branches de l'art industriel au moyen de machines, de métiers, d'appareils, d'engins et d'outils retrouvés et reconstitués dans les états où ils ont été successivement employés depuis cent ans. Cette exposition pourra être substituée avantageusement à une exposition d'objets d'art ancien qui ne serait fatalement que la répétition de ce que nous avons déjà vu souvent" (122).

Malgré la direction de A. Proust et G. Berger visiblement plus soucieuse du présent que d'accumuler dans les salles de précieux objets de collection, le sculpteur Legrain dresse, dans ses rapports de 1893 et 1894, un portrait de l'Union Centrale des Arts Décoratifs complètement opposé. En effet le même A. Proust dit: "Ce que nous ne pouvons pas nous dissimuler c'est que notre Société renferme des éléments très divers et, par suite, des convictions très différentes et que c'est ce défaut de cohésion qui entrave notre action" (123).

Lors des assemblées générales de l'UCAD de 1893 et 1894, le sculpteur Eugène Legrain lance des accusations très dures à ses coassociés. Il dénonce le développement pléthorique de la société (800 membres!) et l'indifférence de ses sociétaires: seulement 1/4 à peine participent aux assemblées, et de façon complètement passive. Mais sa déception concerne surtout la direction que la société a prise et dans laquelle son Conseil d'administration semble résolu de continuer. Les amateurs, les collectionneurs, les érudits et les archéologues abondent dans la société, reproche-t-il, les artistes

manquent. Cela amènerait l'UCAD à s'occuper beaucoup trop du passé et à négliger le présent: l'achat des oeuvres d'art anciennes est privilégié par rapport aux initiatives aptes à inciter la production moderne. En somme pour Legrain l'intérêt pour l'ancien prévaut, contrairement à ce qui arrivait dans le passé grâce à une présence majoritaire des artistes au sein de la société, sur celui pédagogique attentif aux nécessités contemporaines. "Fouillons en peu moins dans les ruines du passé, et portons toute notre sollicitude et nos efforts sur l'avenir. Marchons en avant" (124); "Agiissons par nous-mêmes, produisons et laissons à d'autres la manie de collectionner" (125), tel est le souhait de Legrain. Toutefois ses propositions de fonder un grand concours et d'ouvrir une loterie pour l'érection d'un monument, à l'aide d'une partie du budget réservé à l'achat d'objets pour le musée, ne sont pas bien accueillies. Legrain ne semble pas se contenter de la création, à partir de 1883, des ateliers de moulages et de reproductions photographiques et galvanoplastiques qui correspondait précisément au désir de vulgariser parmi les artistes, les écoles, les industries et les amateurs, les oeuvres de l'art appliqué. Notre sculpteur refuse l'idée même de musée pour des raisons pratiques et théoriques. Les coûts de la formation des collections et de leur installation dans l'édifice de la Cour des Comptes, qui doit être complètement reconstruit, épuiserait les finances de la société dont les buts ne sont pas d'accumuler des "vieilleries achetées un peu partout", réalisant "bien inutilement, un nouvel emploi des musées de Cluny, de Carnavalet et de tant d'autres..." (126). En tant qu'artiste préoccupé de la pauvreté d'imagination de son époque, Legrain rejette l'appel continu au passé faits par les amateurs. Il rappelle à la commission chargée de l'étude du projet de cession

des ruines, la vocation essentiellement utilitaire de l'UCAD vis-à-vis de *l'ouvrier*: le musée n'est pas parmi les tâches urgentes, une collection d'objet d'art serait même à craindre pour l'incitation au pastiche qu'elle peut exercer sur les artisans. "Il faut, pour qu'un musée soit autre chose qu'une collection d'oeuvres intéressantes mais trop souvent stériles, qu'il soit largement et facilement ouvert à tout venant [...], il faut enfin que le musée perde le caractère d'un monument officiel pour revêtir celui d'une école, que l'ouvrier du faubourg y puisse venir sans façon lorsqu'il a une heure de loisir [...]. Personne jusqu'ici n'a profité du musée des arts décoratifs installé au Palais de l'Industrie, et cela se conçoit. Ce musée est resté une curiosité et n'a pas attiré les élèves" (127). Notre sculpteur propose enfin, avant l'affectation de l'emplacement de la Cour des Comptes à l'UCAD, de faire une enquête "auprès des intéressés, et, sous forme de questionnaire, recueillir le sentiment des syndicats d'ouvriers, des patrons, des artistes qui se sont voués aux arts décoratifs".

#### e- La fin des utopies du XIX siècle: Le Musée des Arts Décoratifs inauguré au Pavillon de Marsan en 1905

Le musée qui ouvre les portes le 4 juin 1902 au Pavillon de Marsan semble bien donner raison aux inquiétudes d'Eugène Legrain. Les visiteurs peuvent admirer, dans les 8 salles que l'UCAD a réussi à aménager pour cette date au rez-de-chaussée et au premier étage, des magnifiques ensembles d'objets d'art allant du XVIIème au XIXème siècle. La section d'art contemporaine est représentée par les produits les plus beaux de la manufacture de Sèvres et par les chefs-d'oeuvre des artisans verriers de l'époque.

Malgré l'aspect pédagogique sur lequel un chroniqueur met l'accent rappelant que le musée est ouvert gratuitement trois jours par semaine pour les ouvriers (128), nous ne pouvons qu'être d'accord avec les paroles de Paul Vitry trois ans plus tard. En 1905 le Musée des Arts Décoratifs apparaît enfin dans sa disposition définitive. Paul Vitry reconstruit brièvement et de façon critique son historique.

D'abord l'historien se montre pleinement conscient du décalage qui sépare l'installation des collections, du contexte qui en avait demandé la formation: à l'aube du XXème siècle la volonté des artistes est de faire table rase de tous les modèles de l'art ancien dont ils avaient abusé pendant les décennies précédentes. L'Union Centrale n'avait pas réussi à éviter un vice de conception, celui de vouloir faire rentrer l'Art dans la production industrielle en la lui imposant du dehors, en la lui superposant en quelque sorte (129).

Au fur et à mesure que la nécessité éducative du musée diminuait, la passion pour les *curiosités* provoquait une hausse des prix qui rendait la formation d'une collection d'objets d'art d'un niveau appréciable très couteuse. C'était pourtant la voie choisie par les membres de la société. C'était en effet, selon l'opinion de Paul Vitry, la seule voie praticable, celle d'un musée qui, sans avoir une prétention pédagogique, exerce une tâche purement historique. "Est-ce à dire, comme on le pensait en 1865, que ces réunions d'objets, anciens ou modernes, soient destinées à être le grand levier qui doit soulever l'imagination des artistes et aboutir, presque par sa seule vertu, aux créations les plus fécondes et les plus variées? Nous ne le pensons plus" (130). "Je ne crois pas beaucoup -renchérit Gaston Migeon- à l'influence efficace du musée sur l'instinct créateur de l'artiste. Il pourra du moins trouver ici un asile où

rêver sur des belles formes, de beaux motifs de décors ou de belles couleurs" (131). Cette vision du Musée des Arts Décoratifs dans la ligne des courants contemporains du "purovisibilismo" est un peu excessive: si les objets exposés ne pouvaient pas être un exemple de fonctionnalisme et exercer une influence sur l'époque moderne, ils n'étaient pas non plus des chefs- d'oeuvre absolus et uniques dignes d'une contemplation qui les détachait de leur contexte historique. Les salles du musée sont organisées selon un critère chronologique, le seul possible par Paul Vitry, et le classement par *fonction* ou celui par *matières*, qui avait provoqué tant de débats, est définitivement abandonné.

"Les artistes qui veulent en tirer des renseignements en tireront, non pas pour ainsi dire de façon abstraite et dogmatique, mais avec la relativité nécessaire qu'apporte la notion de l'histoire avec le sentiment du temps qui s'écoule et qui modifie toute chose" (132). Cette notion de "relativité de l'histoire" n'appartient certainement pas au XIXème siècle, le siècle des utopies généreuses, de la confiance absolue dans un progrès que l'homme serait capable de réaliser dans tous les domaines, y compris celui de l'art. Les avant-gardes seront encore plus explicites: une démarche progressive des arts étant impossible, le passé cesse d'être source d'inspiration et le musée, lieu consacré des temps désormais révolus, perd toute fonction didactique pour n'être, selon l'expression des Futuristes, qu'un *temple de poussière*.

## CONCLUSION

Le Musée des Arts Décoratifs reste un exemple saisissant du conflit entre deux conceptions muséologiques: l'une utopique, confiante dans la possibilité d'influencer l'art contemporain à travers des collections spécialement aménagées; l'autre sûre de la validité uniquement historique et esthétique des objets exposés. C'est la deuxième, déjà éloignée du XIXème siècle saint-simonien et paternaliste, qui l'emporte. L'idéalisme d'un musée pensé dans le but d'instruire les ouvriers et de les transformer d'exécuteurs passifs en *artistes industriels*, nous charme parce qu'il laisse entrevoir un monde où le travail manuel ne doit pas forcément signifier aliénation et perte de l'identité humaine. Il ne faut pas oublier que l'époque de la Société du Progrès des Arts Industriels et de l'Union Centrale d'avant la guerre de 1870 coïncide avec la naissance et la diffusion, à travers les expositions universelles de 1862 et 1867, des idéaux socialistes.

Il faut cependant avouer que ce sont les partisans du musée "artistique" qui avaient raison. Là le public, qui n'est plus identifiable avec une classe spécifique de la société, peut admirer les oeuvres du passé et découvrir les styles successifs des différentes époques. L'art poursuit son chemin, nullement progressif, ailleurs que dans les salles du musée et sans aucun besoin de s'inspirer du passé. Qui aurait envie aujourd'hui de se promener dans des salles où il ne seraient exposés que des plâtres et des reproductions d'ouvrages connus?

Aujourd'hui une séparation nette se produit au Musée des Arts Décoratifs entre les salles où les collections sont présentées au public et les lieux, à l'intérieur du musée ou sous le patronage de l'UCAD, où est réalisée la liaison avec les chercheurs et avec l'industrie.

P. Kjelleberg faisait remarquer en 1979 que seulement 70.000 visiteurs parcouraient en moyenne chaque année les salles du Musée des Arts Décoratifs (1). Le réaménagement progressif commencé après l'affectation des crédits prévus par la loi-programme de 1978, permet aujourd'hui aux visiteurs de se promener agréablement dans une suite de salles où la logique de la reconstruction d'"ensembles décoratifs" domine désormais sur celle du classement par matières ou par fonctions. Ainsi l'aspect ludique prend sa revanche sur l'idée didactique qui avait guidé, pendant un certain temps, l'aménagement des collections renfermées au Palais de l'Industrie et qui continuait à marquer le musée d'un caractère sévère.

D'autre part des sections spéciales de la conservation sont consacrées aux papiers peints, aux dessins, aux jouets, aux affiches et au verre. Ces annexes du musée se veulent autant de pôles de recherche et de documentation pour les industries d'art. A travers l'activité des diverses écoles et ateliers gérés par l'UCAD, le musée garde des contacts étroits avec la création contemporaine. Des expositions attirent un nombreux public, toujours plus réceptif aux manifestations temporaires qu'au charme discret des collections permanentes. Aujourd'hui, ayant renoncé à toute idée totalisante, le musée, l'école, l'atelier, la galerie d'étude essayent d'exercer



chacun une action spécifique dans leur propre domaine, même limité et spécialisé, réalisant ainsi partiellement les buts de 1864.

J'ai essayé de saisir la pensée, sans la systématiser et tâchant au contraire d'en garder les contradictions, de ces hommes qui ont jeté les bases d'une institution qui encore aujourd'hui montre toute sa vitalité. Certes, depuis longtemps nous avons cessé de croire au rôle déterminant de l'enseignement du dessin et des "collections de modèles" dans la formation du goût public, et encore moins du goût des ouvriers (!). Theodore Labourieu, Jules Klagmann, Edouard Guichard, Antonin Proust ou Georges Berger, dans la même mesure que le groupe de Henry Cole, (mais le rapprochement n'est pas valable dans le cas de William Morris ou de John Ruskin), partagent l'optimisme de tant de réformateurs du XIXème siècle. Le XIXème siècle de l'Union Centrale est celui qui garde, selon l'historien S. Giedion, les "universaux" chers au siècle précédent: la paix, le travail, le développement sûr et progressif grâce à la science et à la technique.

J'espère par cette étude avoir contribué à préciser l'image du Musée des Arts Décoratifs en lui restituant sa profondeur historique et sa place dans le mouvement de réforme des arts qui parcourt l'Europe au siècle dernier. C'est là que la muséologie contemporaine trouve ses origines.

## NOTES

## NOTES -I-

(1) Epigraphe de la reproduction gravée du portrait de Carlo Lodoli peint par Alessandro Longhi. Cité in: BOLOGNA - 1971 p. 92. L'ouvrage de Ferdinando Bologna est une étude détaillée et rigoureuse des theories concernant les arts appliqués, du Moyen Age jusqu'à la moitié du XXème siècle. Je considère cette oeuvre fondamentale pour l'étendue du regard qui embrasse l'ensemble des conceptions artistiques et philosophiques des différentes époques prises en considération. L'auteur analyse de façon particulièrement approfondie les conceptions des Philosophes des Lumières dont il partage le rationalisme; il place par contre l'idéalisme typique du XIXème siècle à un degré de conscience inferieur. Les courants du positivisme sont considérées par Bologna comme se rattachant au rationalisme du XVIIIème siècle, mais avec, en moins, la passion idéologique.

(2) LEONARDO DA VINCI: "Trattato della pittura" a cura di A. Borzelli - Lanciano, 1914, vol. I, pp. 32-33; cité in ibid. p.39

(3) La "Royal Society for the Encouragement of Arts Manufactures and Commerce" est fondée à Londres en 1754. Son but était de stimuler toute forme d'art et d'inventions utiles. Cependant Bologna fait remarquer qu'on ne trouve pas dans ce fruit de l'empirisme anglais une réévaluation des "arts mécaniques" comme on s'y attendrait. Bologna met en évidence le décalage de l'Angleterre, dans ce domaine, par

rapport à la France des Lumières. Voir *ibid.* p. 102.

(4) Le tant loué "édit de Turgot" abolissant les corporations avait supprimé, dans le domaine des arts appliqués, la garantie de la parfaite maîtrise technique et artistique du métier. Une fois abattu l'ancien protectionisme, l'artiste, aussi bien le peintre et le sculpteur que l'orfèvre et l'ébeniste, est livré à la merci du marché.

(5) Discours de François de Neufchâteau, cité in VERVYNCK D., DUBOIS E. - 1867, p. 19-20

(6) *Ibid.* p. 22

(7) *Ibid.* p. 41

(8) 1806 - "Notices sur les objets ..."

(9) Rapport de Claude Anthelme Costaz pour l'exposition de 1806, in 1806 - "Exposition de 1806. Rapport du jury"

(10) art. 7 de l'Arrêté du 13 ventôse, an 9 in "Annales du Conservatoire" - 1933, p. 14

(11) cité in: GUICHARD E. - 1865

(12) FRANCASTEL P. - 1983, p. 27

(13) entrée: "Art" in "Encyclopédie" - 1751 vol. I p. 714

(14) BOLOGNA - 1971 p.153

(15) 1827 - BLANQUI. A.

(16) MIQUEL P. - 1976, vol. II, p. 7

(17) BERGER G. - 1886, p. 140-141

(18) MIQUEL P. - 1976, vol. II, p. 7

(19) L'exposition des produits de l'industrie se tient, en 1819, au Palais du Louvre.

(20) DEMY A. - 1907

(21) BLANQUI A. - 1927

(22) 1836 - "Revue de l'exposition ... ouverte au Mans"

(23) BERGER G. - 1886, p. 143

(24) entrée "Conservatoire des arts et métiers" in vol. II "Dictionnaire des arts et manufactures" - 1847

(25) Ibid.

(26) Ibid.

(27) MOLES A. - 1971. Voilà les caractères qui constituent, pour Moles, l'essence du "Kitsch": la disproportion des dimensions par rapport à l'objet représenté, les matériaux qui ne se présentent pas pour ce qu'ils sont, l'antifonctionnalité, l'entassement et la sédimentation dans la disposition des objets. Ainsi Moles peut affirmer que "Le principe d'accumulation, de frénésie n'est pourtant pas "exclusif" du Kitsch, le maniérisme, le rococo participent à ce facteur latent, facilitant une greffe du Kitsch sur ces types d'art, mieux que sur la pureté classique ou géométrique" (p. 63). L'ouvrage de Moles réussit seulement à démontrer comment cerner une catégorie du "Kitsch" est aussi ardu que trouver une définition du "Beau" ou de la "Laideur".

(28) GIEDION S. - 1980

(29) Ibid. p. 300

(30) Giedion cite comme exemple de cette perte du sens des rapports qui lient l'objet à l'espace où il se place, une jardinière projetée par les dessinateurs et architectes Percier et Fontaine (p. 291). Dans le foisonnement des détails et dans les références obsessionnelles à une antiquité classique filtrée par la Renaissance italienne, l'historien voit les débuts de l'eclectisme qu'on a reproché au XIX<sup>ème</sup> siècle seulement à partir de la Restauration.

(31) GIEDION S. - 1980, p. 298

(32) DORFLES G. - 1978. J. Duvignaud, dans son introduction à l'ouvrage de Dorfles, nie l'existence des catégories du "bon goût" et du "mauvais goût" à partir du moment où la révolution industrielle a mélangé, dans un mouvement circulaire et continu, la "culture d'élite" et la "culture de masse".

(33) GIEDION S. - 1980

(34) Alfred De Musset (1836) cité in *ibid.*

(35) AA. VV. "I luoghi del museo" - 1985, p. 171

(36) LABORDE L. DE - 1856, p. 232

(37) *Ibid.*

(38) GIEDION S. - 1980, p. 45

(39) H. READ: "Art and Industry" - London, 1934, p. 151 in BOLOGNA F. - 1971 p. 207

(40) Dans son ouvrage, Bologna tient à renverser en partie le jugement trop positif donné par des historiens, tels que Giedion ou Pevsner, à propos de l'oeuvre de Henry Cole et du groupe qui le soutient dans ses réformes. Ses limites, précise Bologna, sont les mêmes que ceux du reformisme: vouloir éliminer les effets nefastes de la révolution industrielle sans porter atteinte à l'ensemble de

l'organisation sociale. "Le mouvement guidé par Cole n'a rien dit à ce propos, dans l'illusion qu'il aurait suffi persuader les industriels à rationaliser le design pour accomplir un véritable progrès". (p. 213)

(41) Voilà par exemple ce que le comte de Laborde pense à propos de Courbet: "Courbet, enfin, le réaliste, n'a consacré son véritable talent à représenter les plus insipides vulgarités de la vie qu'après les avoir lues, longuement décrites dans les livres, devenus populaires, de Balzac et Champfleury" (p. 417). Le comte ajoute quelques pages plus tard: "les arts deviendront le plus doux, le plus calme, le plus assuré des refuge... [il sera comme] la cloche qui appelle à l'église le monde croyant... [les artistes] occupés de leurs beaux rêves, dans leurs ateliers, ne vont pas chercher dans la rue une triste réalité" (p. 451-452)

(42) LABORDE L. DE - 1856, p. 236

(43) Ibid. p. 237

(44) Ibid. p. 235

(45) Ibid. p. 394

(46) Ibid. p. 392

(47) Extrait de 1855 - "Exposition [...] de toutes les nations. Catalogue officiel [...]"



(48) Claude Aimé Chenavard (1798-1838) était peintre, graveur et ornementiste. Après avoir étudié, pour sa profession, les styles anciens, décide de publier des repertoires destinés aux artisans. Ce travail de publication commence en 1830. Brongniart l'attache comme conseiller à la Manufacture de Sèvres à la même époque. Outre son oeuvre de restaurateur (en 1834 il s'occupe des travaux à l'Opéra Comique et au Theatre Français), le rendent célèbres ses brochures concernant la fondation d'un musée industriel.

(49) LABORDE L. DE - 1856, p. 287

(50) Ibid. cité in SANDOZ R., GUIFFREY J. - 1912, p. 20

(51) Jean Baptiste Amedée Couder (1797-1864), artiste décorateur. Il expose aux Salons de 1844 et 1845 des projets pour la décoration de Notre-Dame et pour la construction d'une Académie de musique. Il se fait surtout connaître comme dessinateur industriel. Couder publie en 1840 "L'architecture et l'industrie comme moyens de perfectionnement social" et, en 1854, "Quelques idées sur l'Exposition universelle en France".

(52) GUICHARD E. - 1865

(53) Jean Jacques Feuchère (1807-1852). Artiste eclectique, à la fois sculpteur, peintre, émailleur et grand collectionneur. Fils de ciseleur, travaille pour des bronziers et des orfèvres. Elève de Cortot et de Ramey, il

expose au Salon de 1831 jusqu'à sa mort. Il exécute des commandes publiques pour la ville de Paris. Ses collections d'objets d'art seront dispersées en 1853.

(54) in "L'Art du XIX siècle" vol. V, 1860, p. 73

(55) Jules Klagmann (1810-1867). Elève de Ramey, puis de l'Ecole des Beaux-Arts, il débute au Salon de 1834 avec des statues qui seront éditées et diffusées avec grand succès. Depuis 1848 Klagmann cesse presque complètement d'exposer et s'occupe d'arts industriels et d'orfèvrerie. A partir de cette date il devient membre du Conseil supérieur de perfectionnement des manufactures des Gobelins, Bauvais et Sèvres.

(56) Les renseignements concernant les initiatives prises par Jules Klagmann pour la reconnaissance du rôle de l'artiste industriel, sont tirés de GUICHARD E. - 1865

(57) In PROUST A. - 1887 l'auteur affirme que les mémoires présentés au futur empereur par le groupe d'artistes guidés par Klagmann en 1852, sont conservés aux archives du Conservatoire des arts et métiers. Je n'ai pas pu les retrouver, j'ai pu en prendre connaissance uniquement à travers les extraits publiés dans le "Bulletin de l'Union Centrale" - 1875-1876, p. 108. Dans le "Bulletin de la Société du Progrès..." - 1862 p. 41 on donne un compte-rendu de l'action de Jules Klagmann et l'indication bibliographique des trois mémoires: ils ont été publiés en 1852 par la

Librairie scientifique et industrielle de Mme Vve Mathias, 15  
quai Malaquais.

(58) "Bulletin de la Société du Progrès" - 1862, p. 41

(59) cité in GUICHARD E. - 1865

(60) LABOURIEU T. in: "L'Art du XIX siècle" vol. II 1857,  
p. 261.

(61) Ibid.

(62) Ibid.

(63) Les principes que O. Jones énonce dans l'introduction de son recueil, JONES O. - 1865, marquent bien la distance entre le mouvement de rénovation anglais et celui français, beaucoup moins cohérent du point de vue théorique. Il est peut être utile d'énoncer quelques-uns des principes les plus intéressants. O. Jones précise que son choix a été fait de façon à faire "prévaloir certaines lois générales, indépendantes pourtant du caractère particulier et individuel de chaque style". Son but est de "contribuer à arrêter la fâcheuse tendance de notre époque de se contenter de copier"; il souhaite que l'on songe au contexte historique et géographique des styles différents dont il s'est inspiré, puisqu'ils correspondent tous à des besoins bien précis. Voilà les lois qui, en nombre réduit et basées sur "la distribution des formes dans la nature", inspirent le style

nouveau:

-l'architecture est l'expression matérielle des besoins, des facultés et des sentiments des temps où elle a été créée. Son style est la forme particulière que cette expression prend sous l'influence du climat, des mœurs et des matériaux dont elle dispose.

-"la vraie beauté résulte du repos"

-"ce qui est beau est vrai; ce qui est vrai est forcément beau"

-la beauté de la forme est produite par des lignes qui naissent les unes des autres en modulations graduées.

-tout ornement doit être basé sur une construction géométrique.

-le tout doit être le multiple d'une simple unité.

-il ne faut pas employer comme ornement des fleurs ou autres objets, tels qu'on les trouve dans la nature, mais simplement des représentations conventionnelles.

-"Il ne pourra y avoir aucun progrès dans les arts de la génération actuelle, qu'en tant que toutes les classes, les artistes, les manufacturiers et le public, seront mieux élevés en fait d'art et que l'existence des principes généraux sera reconnue plus complètement".

(64) "Conservatoire [...] Projet d'Écoles et de Musée d'art industriel" - 1856 et "L'Art du XIX siècle" - 1856, p. 45

(65) Ibid.

(66) Ibid.

(67) Théodore Labourieu in "L'Art du XIX siècle" - 1857,  
p.261

(68) Ibid. - 1856, p. 118

(69) Ibid. - 1857, p. 8.

(70) Ibid - 1856, p. 118

(71) Ibid. - 1860

(72) 1861 - " Exposition des Arts Industriels"

(73) "Bulletin de la Société du Progrès de l'Art Industriel"  
- 1862, p. 55.

(74) 1861 - "Exposition des Arts Industriels"

(75) Ibid. p. 20

(76) Ibid. p. 13.

(77) ibid.

(78) "Exposition universelle de 1862. Rapport des membres de  
la section française du jury internationale. Classe XXX,  
section I. Rapport de M. P. Merimée" cité in "Statuts de  
l'Union Centrale" de 1864

(79) LABORDE L. DE - 1856

(80) Jean Feuchere in "L'Art du XIX siècle" - 1856 p. 2

(81) "Bulletin de la Société du Progrès de l'arts Industriel"  
- 1862, p. 19

(82) Ibid. - 1863. p. 51

(83) Ibid. p. 56

(84) 1863 - LABOURIEU T.; la brochure est en réalité signée  
par A. Andrey.

(85) "Statuts de l'Union Centrale" de 1864

(86) Paroles adressées par l'empereur aux exposants de  
Londres, le 25 janvier 1863. In Ibid.

(87) "Statuts de l'Union Centrale" de 1864, p. 1-2

(88) Ibid. p. 3

(89) Ibid. p. 4-5

(90) Ibid. p. 5

(91) En 1852 J. Klagmann rendit trois mémoires au futur

empereur. En 1856 un groupe d'artistes dont Klagmann, lit dans les salles du Conservatoire le "Projet d'école...". En 1857 les statuts de la Société du Progrès des Arts Industriels, sont publiés dans "L'Art du XIX siècle".

(92) Edouard Guichard: discours pour la distribution des récompenses en 1863 in "Beau dans l'utile" - 1866

(93) Edouard Guichard: discours pour l'ouverture des cours de l'Union centrale du 8 mars 1863 in Ibid.

(94) Emeric David cité in GUICHARD E. - 1865

(95) Theodore Labourieu in "l'Art du XIX siècle" - 1856, p.118

(96) GUICHARD E. - 1865

(97) Discours de M. Longperier in "Beau dans l'utile" - 1866, p. 352

(98) "Prix de l'Union Centrale. Service de table pour poterie commune" in "Beau dans l'utile" - 1866

(99) DORFLES G. - 1974, p. 11

(100) Cité in BOLOGNA F. - 1971 p. 245

(101) DAVIOUD J. A. G. - 1874, p. 3

(102) 1865 - "Copie de la délibération [...] (M. Davioud rapporteur); voir le paragraphe concernant l'exposition de 1865.

(103) DAVIOUD J. A. G. - 1874 p.7-8

(104) Ibid. p.8-9

(105) Pour Bologna la division du travail, et en particulier la séparation entre le projet et son exécution, donnait au "designer" une position bien différente, et hiérarchiquement supérieure, de celle de l'ouvrier. Bologna ne partage donc pas la théorie de Davioud: "la position du designer par rapport à celle des ouvriers, qui devaient exécuter ses projets à l'aide de la machine, était restée inchangée; elle continuait en pratique à être la position d'un privilégié" (p. 212). Tout en partageant l'opinion de l'historien, on peut toutefois mettre l'accent sur la conscience politique de Davioud; nous ne trouverons pas un tel engagement dans les nombreux discours de l'Union Centrale.

(106) DAVIOUD A. J. G. - 1874, p. 10

(107) cfr. paragraphe sur la doctrine du "beau dans l'utile".

(108) cfr. Gottfried Semper "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik" (1860-1863) que BOLOGNA F. - 1971 analyse à p. 243-244



(109) BOLOGNA F. - 1971, p. 244

(110) In PEVSNER N. - 1970 p. 9 l'auteur, parlant du fonctionnalisme, reprend une comparaison faite par Hogarth in "The analysis of Beauty" (Oxford, ed. J. Burke, 1955, p. 32-33). Hogarth cite comme exemple de la "Beauté" le bateau, parce que la forme et la fonction sont parfaitement liées.

(111) DAVIOUD J. A. G. - 1874, p. 51

(112) Ibid. p. 83

(113) Ibid. p. 92

(114) Ibid. p. 96

(115) Ibid. p. 97

(116) Des initiatives concrètes à l'égard de la fondation du musée sont prises par l'Union Centrale lors de la distribution des récompenses pour l'exposition de 1876.

## NOTES -II-

- (1) "Le Palais de l'Industrie" - s.d.
- (2) BLANC C. - 1878
- (3) BERGER G. - 1886, p. 143
- (4) 1865 - "Exposition de 1865 au Palais de l'Industrie"
- (5) Ibid. p. 1-2
- (6) Ibid. art. 1
- (7) Discours de Longperier lors de la distribution des récompenses à la cloture de l'exposition de 1865 in "Beau dans l'utile" - 1866. En effet Auguste Luchet in "le Siècle" du 28 septembre 1865, (cité in "Beau dans l'utile" - 1866) que les objets exposé sont loin de posséder la qualité du bon marché.
- (8) "Concours de composition et d'exécution de produits industriels dans lesquels l'art doit intervenir: concours pour l'ameublement d'une chambre à coucher" in "Beau dans l'utile" - 1866
- (9) Ibid.

(10) Ibid., art. 3 du règlement du concours.

(11) Ibid. p.387-388

(12) Ibid. p. 387

(13) Ibid. p. 398

(14) 1865 - "Copie de délibération [...] (M. Davioud rapporteur)"

(15) Ibid.

(16) 1869 - "Exposition de 1869 [...] Règlement et programmes"

(17) 1869 - "Rapport de la Commission Consultative" p. 4

(18) Ibid.

(19) Ibid. p. 6

(20) Ibid. p. 7

(21) DUTUIT A. - 1869

(22) 1869 - "Union Centrale [...] Distribution des recompenses"

(23) 1869 - "Exposition de 1869 [...] Etude des arts du dessin" p. 3 et 5

(24) Ibid. art. 1, 2, 3, 4

(25) 1868 - "Dossier concernant le voyage en Italie" pièce A

(26) Ibid. pièce B

(27) Ibid. pièce C. La polémique entre les partisans du séjour en Italie, pour ce qui concerne les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, remonte à ces mêmes années. Il est significatif que, au sein de l'Union Centrale et dans le domaine des arts appliqués, se reproduise le même débat qui avait lieu dans les hautes sphères de l'Académie et de l'Ecole de Rome. A la fin le parti "progressiste", celui qui s'identifiait à Viollet-le-Duc, prévaut: l'Italie n'est plus considérée comme le pays qui seul puisse offrir le modèle de l'art.

(28) 1869 - "Exposition de 1869 [...] Etudes des arts du dessin" p. 15

(29) Ibid. p. 34

(30) BOLOGNA F. - 1971 analyse la position du designer à l'intérieur du système de production aux débuts de l'industrialisation, aux pp. 166-168.

(31) HERMANT A - 1857

(32) LAZERGES H. - 1871, p. 16

(33) MORIN A. J. - 1865

(34) Ibid. p. 3

(35) Ibid. p. 10

(36) "Prefecture du département de la Seine [...] Enseignement du dessin" - 1868

(37) Circulaire du Ministre de l'Instruction publique in 1874 - " [...] 4e Exposition [...] Reglement général"

(38) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1876-1877, vol. III, p. 78

(39) VIOLLET-LE-DUC E. - 1875, p. 6

(40) PILLET R. - 1879

(41) Jules Klagmann publie ses trois mémoires en 1852.

(42) GALICHON E. - 1869

(43) Ibid. c'est la première question du congrès

(44) 1866 - "Documents relatifs au projet de Collège" p. 6

(45) Ibid. p. 7

(46) LUCHET A. - 1866

(47) 1866 - "Fondation du Collège" note n° 5

(48) 1866 - "Projet de Collège" p. 13

(49) Ibid. p. 15

(50) 1870 - "Note relative au Bulletin"

(51) Ibid.

(53) "Le Palais de l'Industrie" - s.d.

(54) FOURNEL V. - 1874

(55) Ibid.

(56) "Statuts de l'Union Centrale" de 1864 p. 3: "Afin d'entretenir aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise ..."

(57) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1874, vol. I, p. 1 :

- (58) 1870 - "Rapport du trésorier"
- (59) 1873 - "Pièces concernant la formation..."
- (60) Art. 16 des "Statuts del'Union Centrale" de 1864
- (61) "Statuts" - 1880, p. 8
- (62) "Statut de l'Union Centrale" de 1864, p. 6
- (63) "Statuts" - 1880
- (64) LEGRAIN E. - 1894
- (65) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1874-1875, vol. I p.58
- (66) Ibid. p. 59
- (67) Ibid. p. 64
- (68) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1874-1875, vol. I, n° 2
- (69) 1874 - "[...] Exposition de 1874. Catalogue des oeuvres et produits modernes..." p. 48
- (70) Ibid.
- (71) Ibid.

(72) 1874 - MARBEAU P.: "[...] Concours qui font l'objet..."

p. 7

(73) 1874 - "[...] 4e Exposition [...] Règlement général" p. 7

(74) Ibid. p. 9

(75) Ibid. p. 10

(76) Ibid. art. 2 du règlement

(77) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1874-1875, vol. I, pp.  
149 et 151

(78) 1874 - "[...] 4e Exposition [...] Règlement général"  
art. 21 du règlement

(79) Ibid. art. 4 du document n° 5

(80) Ibid. art. 6 du document n° 5 (l'italique est ajouté par  
l'auteur)

(81) Ibid. document n° 5 p. 19

(82) Ibid. p. 20

(83) Ibid. p. 18

(84) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1874-1875, vol. I,



p. 22

## NOTES -III-

- (1) 1876 - "5e Exposition" p. 4
- (2) Ibid. p. 23
- (3) Ibid.
- (4) 1876 - "Documents concernant l'exposition" p. 2
- (5) Ibid. p. 7
- (6) "Bulletin de l'Union Centrale" 1875-1876, vol. II, p. 107
- (7) 1876 - "5e Exposition" p. 19
- (8) Ibid.
- (9) 1876 - "Exposition de 1876 [...] Distribution des recompenses" p. 31
- (10) Ibid. p. 36
- (11) BOLOGNA F. - 1971, pp. 213-215, cite les pp. 9-10 de la trad. it. de Dickens: "Hard Times" (1854)
- (12) 1874 - "Demande de programme"

(13) Ibid.

(14) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1875-1876, vol. II,  
n°16

(15) 1876 - "Union Centrale. Règlement pour les concours"  
art. 3

(16) Viollet-le-duc cité in "Bulletin de l'Union Centrale"  
1875-1876 vol. II, p. 100

(17) CHARTON E. - 1876, p. 731. En 1864 le service des Beaux-Arts rentre dans les compétences de la Maison de l'Empereur; avec le décret du 2 janvier 1870 il rejoint les Sciences et les Lettres, qui étaient partie du ministère de l'Instruction publique, et forme un ministère à part; le décret du 23 août 1870 supprime ce ministère et transfère tous les services au ministère de l'Instruction publique; le décret du 5 novembre confirme celui du 23 août mais le Service des Beaux-Arts devient une Direction.

(18) Ibid. p. 733

(19) Ibid.

(20) Réunions informelles dont le "Bulletin de l'union Centrale" - 1875-1876 donne des brefs compte-rendus.

(21) 1876 - "Exposition de 1876 [...] Distribution des

recompenses" p. 3

(22) Ibid. p. 7

(23) SANDOZ R., GUIFFREY J. - 1912, p. 57.

(24) "Bulletin de l'Union Centrale" - 1875-1876, vol. II,  
rapport de Georges Lafenestre p.100

(25) Séance du Conseil d'Administration du 27 mars 1876 in  
"Bulletin de l'Union Centrale" - 1875-1876, n° 21

(26) Avis de la Section de l'Exposition au Conseil  
d'administration de l'Union Centrale in 1876 - "Documents  
concernant l'exposition" p. 35

(27) GUICHARD E. - 1865 à propos du Conservatoire des arts et  
métiers

(28) Discours du Directeur des Beaux-Arts, M. Cardaillac,  
lors de la distribution des recompenses; in 1876 -  
"Exposition de 1876 [...] Distribution des recompenses" p. 10

(29) CHARTON E. - 1876

(30) Charton exprime le vœux que "l'administration des  
beaux-arts reste désormais annexée au département de  
l'instruction publique, pour ce motif principal, que les  
arts, leur étude et leurs progrès sont incontestablement au

nombre des éléments essentiels de la culture intellectuelle du pays" Ibid. p. 734

(31) Ibid. p. 733

(32) Ibid. p. 735

(33) Ibid.

(34) 1876 - "Exposition de 1876 [...] Distribution des récompenses" p. 8

(35) Le futur musée des arts décoratifs est vu ici comme un musée ethnographique sur le genre de ceux qui se formaient, à la même époque, au nord de l'Europe. En 1873 Artur Hazelius fonde le Musée nordique de Stockholm, le premier à caractère ethnologique et scientifique. Hazelius obtient un succès remarquable avec ses reconstructions d'intérieurs dans la section suédoise de l'Exposition universelle de Paris en 1878 (organisée par M. de Longperier). Prater avait déjà reconstruit pour la première fois, à l'Exposition universelle de Vienne en 1873, un village paysan avec plusieurs maisons provenant des différentes régions européennes. (A. Zippelius: "I musei all'aperto in Europa" extrait de: "Handbuch der europäischen Freilichtmuseen" - Köln, 1974; trad. it. in : AA.VV. "I luoghi del museo" - 1985)

(36) 1876 - "Exposition de 1876 [...] Distribution des récompenses" p. 10; en majuscule dans le texte.

(37) Séance du Conseil d'administration du 8 décembre 1876 in  
"Bulletin de l'Union centrale" - 1876-1877

(38) 1877 - E. Lefebure: lettre à M. Sensier

(39) Ibid.

(40) Projet de traité entre les deux sociétés élaboré au  
cours de la séance du 21 novembre 1879 in "Bulletin de  
l'Union Centrale" n° 64/65

(41) "Musée des Arts Décoratifs. Statuts" - 1877, p. 4

(42) Ibid. p. 5

(43) Ibid. p. 6

(44) Ibid. p. 9

(45) Ibid.

(46) Ibid. p. 11

(47) "Bulletin de l'Union centrale" - 1877-1879, vol. IV,  
p. 315

(48) 1878 - "Tableaux anciens et modernes ..."

- (49) 1878 - Duc de Champeaux: lettre du 4 nov.
- (50) 1878 - "Etat sommaire ..."
- (51) 1878 - "Bail du 17 mai ..."
- (52) "Revue des Arts Décoratifs" - 1880-1881, p. 15
- (53) 1879 - "Rapports avec l'Etat"
- (54) "Revue des Arts Décoratifs" - 1880-1881, p. 15
- (55) Assemblée Générale de l'Union Centrale du 26 avril 1878  
in "Bulletin de l'Union Centrale" - 1877-1879, n° 44/45/46
- (56) Heinrich Wagner "Musei dell'industria e delle scienze naturali" (extrait de "Handbuch der Architektur" - Darmstadt, 1893, vol. IV pp.312-386; trad. it. in: AA. VV. "I luoghi del museo" - 1985, p. 251)
- (57) Ibid.
- (58) LAFENESTRE G. - 1877, p. 3
- (59) Ibid. p. 4
- (60) Ibid.
- (61) Ibid. p. 6

(62) Ibid.

(63) Ibid. En 1883 Lafenestre ainsi répondait au comte de Ganay qui proposait de remplacer le classement par fonctions, adopté en 1877, par celui par matières, utilisé dans les expositions "technologiques" : "Quel est le but que nous nous proposons [...] ? Est-ce seulement celui de perfectionner l'habilité des ouvriers ? C'est l'affaire des écoles professionnelles plus que la nôtre. N'est-ce pas bien plutôt celui d'améliorer le goût des yeux et de l'esprit, par des exemples bien choisis et bien disposés [...] ?" in "Bulletin officiel de l'Union Centrale" - 1883, p. 137

(64) Cette division du musée entre la partie réservée au grand public et les "galeries d'études" pour les chercheurs, est désormais une acquisition de la muséologie moderne.

(65) "Revue des Arts Décoratifs" - 1880-1881

(66) Ibid. séance du 5 novembre 1878

(67) 1878 - G. Berger: "Fondation d'un musée". A la fin de son projet, Berger propose au ministre de concéder le vestibule du futur "musée professionnel" à la Société du Musée des Arts Décoratifs.

(68) Idem pour toutes les citations qui suivent dans le texte (non paginé)



(69) BAPST G. - s.d.

(70) "Bulletin officiel de l'Union Centrale" - 1883, p. 133

(71) BAPST G. - s.d., p. 4

(72) Ibid. p. 44

(73) Ibid. p. 45

(74) 1877 - "Rapport présenté aux membres fondateurs..."

(75) 1878 - "Procès verbaux des séances..."

(76) 1878 - "Commission de la Souscription..."

(77) 1880 - "Bulletin. Rapport du Comité..."

(78) 1879 - "Comité Général du Musée..." Comte de Ganay  
pendant la séance du 1 février 1879

(79) Ibid. Projet de traité de la fin de 1879

(80) Ibid. Convention du 23 décembre 1879

(81) 1881 - "Ministère des Arts..."

(82) Historique in: 1882 - "Origine de la Société"

(83) Ibid.

(84) 1881 - "Assemblée générale des fondateurs..."

(85) 1882 - "Decret n° 17320"

(86) 1882 - "Origine de la Société"

(87) Ibid. p. 3

(88) Ibid. p. 4

(89) Ibid p. 7, art. 4 et 5 du titre III.

(90) Ibid. p. 11, art. 28

(91) "Union Centrale [...] Règlement interieur" - 1893, p. 2  
et 5

(92) Ibid. p. 6

(93) Ibid. p. 8

(94) 1882 - "Origine de la Société"

(95) Antonin Proust fut président de l'Union Centrale des  
Arts Décoratifs de 1882 à 1890. Georges Berger le suivit de  
1890 à 1910.

(96) 1882 - "Historique" pièce n° 1

(97) "Notices sur le Musée"

(98) cfr. paragraphe "Le Palais de l'Industrie, siège de l'Union Centrale"

(99) 1880 - "Procès verbaux des séances..."; Georges Berger à la séance du 26 janvier 1880.

(100) PROUST A.: "Le Musée des Arts Décoratifs" - 1887, lettre du 31 mars 1885 adressée au Ministre de l'Intérieur contenant des notes sur la loterie ouverte par l'Union Centrale.

(101) Ibid. p. 44

(102) Ibid.; projet de convention du 7 février 1885

(103) Ibid.; texte du projet de loi ayant pour objet d'approuver une convention provisoire passée entre l'Etat et la Société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

(104) Ibid.; Assemblée générale du 29 avril 1886, rapport de Antonin Proust

(105) Ibid.; projet de loi rectifiant le projet du 7 février 1885

(106) PROUST A. - s.d.

(107) BERGER G. - 1876

(108) "L'Union Centrale [...] Palais du Louvre" - s.d.

(109) "La Loi-Programme" - 1980

(110) LAFENESTRE G. - 1877, cfr. paragraphe "La classification des collections: les trois projets de G. Lafenestre, G. Berger, G. Bapst"

(111) "Bulletin officiel de l'Union Centrale" - 1883, séance du Conseil d'administration du 14 avril 1883

(112) Ibid. p. 135

(113) "Rapport sur l'atelier de moulages en 1889 par Louis Courajod" in "Projet de rapport du Président..." - s.d.

(114) Ibid.

(115) "Catalogue spécial des reproductions galvanoplastiques..." - 1883, vol. I

(116) "Rapport sur l'atelier de photographie en 1889 par Davanne" in "Projet de rapport du Président..." - s.d.

- (117) "J'ai toujours eu la ferme conviction que la création du musée des moulages français [...] était le premier pas fait dans la voie de l'enseignement de l'art décoratif"  
Antonin Prust in PROUST A.: "Le Musée des Arts Décoratifs"  
- 1887, p. 55
- (118) Ibid. p. 61
- (119) Ibid. pp. 45-46
- (120) BERGER G. - 1910
- (121) BERGER G. - 1884, p. 12
- (122) BERGER G. - 1886, pp. 153-154
- (123) "Projet de Rapport du Président aux Assemblées..." -  
s.d., p. 2
- (124) LEGRAIN E. - s.d., p. 11
- (125) LEGRAIN E. - 1893, p. 5
- (126) Ibid., p. 3
- (127) Ibid. et citation suivante, p. 11
- (128) NOZEROY N. - 1902

(129) VITRY P. - 1905, p. 67

(130) Ibid., p. 71

(131) Gaston Migeon in *ibid.*, p. 72

(132) Ibid., p. 74

## BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES ET PERIODIQUES

AA. VV.: "Le livre des expositions universelles. 1851-1989"  
Paris, Herscher, 1983

AA. VV.: "I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e  
innovazione" a cura di Luca Basso Peressut - Roma, Editori  
Riuniti, 1985

ALCOUFFE D., BASCOU M., DION-TENENBAUM A., THIEBAUT P.:  
"1851-1900 Le arti decorative alle grandi esposizioni  
universali" - Milano, IDEALIBRI, 1988

"Annales du Conservatoire national des arts et métiers" 4ème  
série, numéro spécial - Paris, 1933

entrée "Art" in: "Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des  
Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de gens de  
lettres" vol. I - Paris, Briesson, David, Le Breton, Durand,  
1751

entrée "Art" in: "Grand Dictionnaire Universel du XIXème  
siècle" par P. Larousse - Paris, Administration du Grand  
Dictionnaire Universel, s.d.

L'"Art du XIX siècle" vol. I-V 1856-1860 - Paris, Imprimerie  
de L. Tinterlin et C., 1856-1860



BALTARD: "Procédés et enseignement de l'art industriel. (Classe 8)" in "Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International publiés sous la direction de Michel Chevalier. Tome deuxième. Groupe II. Classe 6 à 13" - Paris, Imprimerie administrative Paul Dupont, 1868

BAPST G.: "Rapport présenté au nom de la Commission du Musée des Arts Décoratifs au Conseil d'Administration de l'Union Centrale des Arts Décoratifs" - Paris, Imprimerie A. Lahure, s.d. (1887 marqué au crayon)

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 Place Royale 15, 1866

BERGER G.: "Fondation d'un Palais des Arts... - Paris, impr. de J. Claye, 1876 (extrait du "Journal des Débats" du 7 février 1876)

BERGER G.: "L'art dans l'Industrie. Conférence faite par M. Georges Berger... le 16 mars 1884 au Conservatoire national d'art et métiers" - Paris, publications du journal "Le Génie Civil", 1884 (extrait du journal "Le Génie Civil")

BERGER G.: "Société Centrale des architectes. Conférence du jeudi 29 avril 1886. Les Expositions universelles internationales. Leur passé, leur rôle actuel, leur avenir" - Paris, impr. Chaix, 1886

BERGER G.: "Proposition de loi relative à la concession temporaire à la Société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs de l'emplacement de l'ancien palais de la Cour des Comptes, sur le quai d'Orsay à Paris...1° juin 1981" - Paris, Motteroz, 1891

BERGER G.: "1834-1910/ Notice biographique et recueil des discours prononcés à ses obsèques le 2 juillet 1910"

BLANC C.: "Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1878" - Paris, H. Loones, 1878

BLANCHARD M.: "De l'enseignement du dessin dans les collèges et dans les établissements d'instruction" - Pazières, C. Blanchard éditeur, 1867

BOLOGNA F.: "Dalle arti minori all'industrial design" - Bari, Laterza, 1971

"Bulletin de la Société du Progrès de l'Art Industriel" vol.I-III, 1862-1864 - Paris, 1862-1864

"Bulletin de l'Union Centrale. Revue mensuelle des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" vol. I-IV, 1874-1880, n° 1-66/67 - Paris, bureaux administration et rédaction 3 Place des Vosges, 1875-1880

"Bulletin officiel de l'Union Centrale des Arts Décoratifs"

supplement au n° de la "Revue des Arts Décoratifs" du 20 avril 1883

"Catalogue spécial des reproductions galvanoplastiques des objets d'art destinés au Musée des Arts Décoratifs" - Paris, 1887, 1° fascicule

CHAMPIER V., DUMAS F.: "1884. Catalogue illustré de l'Union Centrale des Arts Décoratifs contenant environ 200 reproductions avec une étude sur l'art retrospectif - Paris, L. Baschet, s.d.

CHARTON E.: "Rapport sur la Direction des Beaux Arts" in "Journal Officiel de la République Française" du 25 janvier 1876, pp. 731-735

CHARVET L.: "Enseignement des Arts Décoratifs. Histoire générale, procédés industriels caractéristiques des époques et des styles" - Paris, Flammarion, s.d.

CHENAVARD A.: "Récueil de dessins de tapis et autres objets d'ameublement exécutés..." - Paris, (vers 1830, album)

CHEVALIER M.: "Introduction" in "Rapports du Jury International à l'Exposition Universelle à Paris" tome I - Paris, Imprimerie administrative P. Dupont, 1868

"Conservatoires des Arts et Métiers. Projet d'Ecole et de Musée d'Art Industriel, faisant suite aux mémoires rédigés

par la Commission des Artistes de l'Industrie" - Paris, 1856

entrée "Conservatoire des Arts et Métiers" in C. Laboulaye:  
"Dictionnaire des arts et manufactures. Description des  
procédés de l'industrie française et étrangère" vol. II -  
Paris, 1847

DAVIOUD J. A. G.: "L'Art et l'Industrie. Mémoire couronné par  
l'Académie des Beaux Arts" - Paris, A. Morel et Cie éditeurs,  
1874

DEFORGE Y.: "Le graphisme technique, son histoire et son  
enseignement" - Seyssel, Champ Vallon, 1981

DE FUSCO R.: "Storia del design" - Bari, Laterza, 1985

DE FUSCO R.: "L'idea di architettura. Storia della critica da  
Viollet-le-Duc a Persico" - Milano, edizioni Comunità, 1968

DEMY A.: "Essai historique sur les expositions Universelles  
de Paris" - Paris, Librairies des Archives Nationales et de  
la Société de l'Ecole des Chartes, 1907

"10 ans de donations" in "Cahiers de l'UCAD. Revue  
semestrielle" n° 1, - Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2°  
semestre 1978

DORFLES G.: "Introduction à l'industrial design: language et  
histoire de la production en série" trad. de l'it. par S.

Deswarte et J. Nobécourt - Tournai, Casterman, 1974

DORFLES G. "Le Kitsch. Un catalogue du mauvais goût" trad. de l'it. par P. Alexandre - Bruxelles, ed. Complexe, 1978

DUTUIT A.: "Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Souvenir de l'exposition... Extrait de sa collection" - Paris, impr. A. Pillet fils, 1869

entrée "Ecole" in "Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle" par P. Larousse - Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, s.d.

"Extrait des journeaux de 1863 à 1867 relatifs aux expositions" vol. I (compilation de coupures de journeaux disponible à la bibliothèque de l'UCAD)

FOUCHE J.: "De l'enseignement oral du dessin industriel dans l'éducation artistique et professionnelle" - Paris, Librairie scientifique industrielle et agricole E. Lacroix, 1863

FOURNEL V.: "Paris et ses ruines en mai 1871; précédé d'un coup d'oeil sur Paris et d'une introduction historique..." - Paris, H. Charpentier, 1874

FRANCASTEL P.: "Art et technique" - Paris, ed. Denoël, 1983

FUMIERE T.: "Des expositions et de l'enseignement des arts décoratifs. Leur développement en France et leur avenir en

Belgique" - Bruxelles, typographie et lithographie E. Guyot, 1882

GALICHON E.: "Congrès International des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" et "Décisions votées par le Congrès International" in "Chronique des Arts et de la Curiosité" n° 41 du 10 octobre 1869 p. 1 et 2

GIEDION S.: "La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme" trad. de l'anglais par P. Guivarch [Mechanization takes command] [New York: Oxford University Press Inc., 1948] -Paris, Centre Georges Pompidou - Centre de création Industrielle, 1980

GIEDION S.: "Space, time and architecture. The growth of a new tradition" Cambridge, Harvard University Press, 1967

GREGOTTI : "Il disegno del prodotto industriale" - Milano, Ed. Electa, 1986

GUICHARD E.: "Considérations sur l'art dans ses applications à l'industrie. Classe 14. Section I" in "Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International publiés sous la direction de Michel Chevalier. Tome troisième. Groupe III. Classe 14 à 26" - Paris, Imprimerie administrative P. Dupont, 1868

HERMANT A.: "De l'influence des arts du dessin sur l'industrie" - Paris, l'auteur, 1857

ISAY R.: "Panorama des expositions universelles" - Paris, Gallimard, 1937

JANNERET C. E.: "Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne" - La Chaux-de-Fonds, Imprimerie Haefeli & C°, 1912

JONES O.: "Grammaire de l'ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement" - Londres, B. Quaritch, 1865

KJELLEBERG P.: "Musée des Arts décoratifs. Le chantier s'achève, ouverture dans un mois" in "Connaissance des Arts" n° 399 mai 1985

KLINDENGER F. de: "Art and the industrial Revolution" edited and revised by A. Elton - London, Paladin, 1972

LABORDE L. de: "De l'union des arts et de l'industrie" 2 vol. - Paris, Imprimerie Impériale, 1856

LAFENESTRE G.: "Musée des Arts Décoratifs. Projet d'organisation et de classification du musée" - Paris, impr. Centrale des Chemins de fer A. Chaix et Cie, 1877

LAZERGES H.: "Etude sur la réorganisation des Beaux Arts et sur l'enseignement du dessin dans les écoles communales" - Montpellier, Impr. typogr. de Gros, 1871

LEGRAIN E.: "Les ruines de la Cour des Comptes et la société

de l'Union Centrale des Arts Décoratifs" - Paris, Librairie Nony, 1893

LEGRAIN E.: "Manifeste prononcé le 16 mars 1894 à l'Union Centrale des Arts Décoratifs" - Paris, Nony, s.d.

DE LIESVILLE A. R.: "Exposition Universelle de 1878. Coup d'oeil général sur l'exposition historique de l'art ancien (Palais du Trocadero)" - Paris, H. Champion, 1879

LEROUX, BITNER: "Le futur Palais des Arts Décoratifs à Paris" - Paris, impr. Bouzin, 1886

"La Loi-Programme et l'avenir du Musée des Arts Décoratifs" dossier de presse présenté en septembre 1980 - Paris, 1980

LOCQUIN J.: "Rapport au nom de la Commission de l'enseignement... chargée d'examiner le projet de loi portant prorogation de la concession du Pavillon de Marsan... à l'Union centrale des Arts Décoratifs" Chambre des députés n° 1230, 1920

LUCHET A.: "L'Ecole des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" in "Le Siècle" du 25 mai 1866

METMAN L., KOECHLIN R.: "Le pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'exposition Universelle de 1900" - Paris, 1900



MIQUEL P.: "Histoire de la France" - Paris, A. Fayard, 1976

MOLES A.: "Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur" - Paris, Ed. Denöel, 1971

MORIN A. J. : "Ecole d'arts et métiers" - Paris, impr. de Panckoucke, 1850 (extrait du "Moniteur Universel", 22 juillet 1850)

MORIN A. J.: "Resumé de l'enquête sur l'enseignement professionnel" - Paris, Imprimerie impériale, février 1865 (extrait du 2<sup>o</sup> volume de l'"Enquête sur l'enseignement professionnel")

"Musée des Arts Décoratifs. Statuts" - Paris, impr. Centrale des Chemins de fer A. Chaix et Cie, 1877

NOZEROY N.: "Le Musée des Arts Décoratifs" in le "Monde Illustré", 14 juin 1902

"Le Palais de l'Industrie 1855-1875. Pétiés annales du Palais. Expositions, Salons, Fêtes et cérémonies..." - Paris, s.d.

PEVSNER N.: "Les sources de l'architecture moderne et du design" - Bruxelles, Edition française La Connaissance s.a., 1970

PILLET R.: "Enquête sur l'enseignement du Dessin dans les

Lycées et Collèges. Résultats généraux relevés et analysés pour l'Administration. 12 juillet 1879" - Paris, impr. Bastien Brondeau, s.d.

POMEY M.: "Le mécénat et les fondations" - Paris, La Documentation Française, 1966 (Notes et études documentaires. 5 novembre 1966 n°3334)

"Prefecture du Département de la Seine, Ville de Paris: Enseignement du dessin et dans les écoles subventionnées. Règlement et répartition du service" - Paris, typogr. C. de Morgues Frères, 1868

"Projet de Rapport du Président aux Assemblées Générales du 12 avril 1877. Rapport sur l'atelier des moulages en 1889, par L. Courajod. Rapport sur l'atelier de photographie en 1889, par Davanne. A Messieurs les membres du Conseil d'administration, par A. Proust" (brochure)

PROUST A.: "Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art. Rapport de M. A. Proust" - Paris, impr. de A. Quantin, 1883

PROUST A.: "Le Musée des Arts Décoratifs" - Paris, Librairie Delagrave, 1887

PROUST A.: "Rapport présenté à l'Assemblée Générale de l'Union Centrale des Arts Décoratifs le 29 avril 1887 sur "L'art décoratif et le musée national du Quai d'Orsay" -

Paris, Librairie Delagrave, 1887

PROUST A.: "Rapport présenté au nom du Conseil d'Administration de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Assemblée Générale du 30 octobre 1890" (brochure)

"Rapport et projet descriptif pour la formation, à Paris, d'une Ecole Professionnelle de Dessin et de Modelure spécialement appliqués à la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie, [...] et toute industrie se rattachant à ces parties" - Paris, Imp. Bastien, s.d.

RAUBER J. B.: "De l'influence des expositions universelles sur l'enseignement du dessin. Conference" - Paris, impr. E. Rinny, s.d.

"Règlement pour les concours des écoles de dessin de Paris et du Département de la Seine" institués par l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie le 16 sept. 1876 - Paris, typogr. A. Pugin, s.d.

"Revue des Arts Décoratifs" vol. I-XXII, 1880/1881-1902

SANDOZ R., GUIFFREY J.: "Arts appliqués et industries d'art aux Expositions" - Paris, Comité français des expositions à l'étranger et Société d'encouragement à l'art et à l'Industrie, 1912

SCHILD E.: "Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions"

- Firenze, Vallecchi, 1971

"Statuts de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" du 16 mars 1864 - Paris, typogr. E. Panckoucke et Cie, s.d.

"Statuts. Société anonyme à capital variable de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" approuvés le 12 et le 29 janvier 1874, avec les modifications apportées le 28 avril 1876 et le 30 avril 1877 - Paris, impr. de A. Quantin et Cie, 1880

"Statuts. Union Centrale des Arts Décoratifs reconnue d'utilité publique par décret du 15 mai 1882" - Paris, impr. A. Quantin, 1882

TAIGNY E.: "Applications de l'art à l'Industrie. Classe 8. Section II" in "Exposition Universelle de 1867 à Paris/ Rapports du Jury International publiés sous la direction de M. Chevalier. Tome deuxième. Groupe II. Classe 6 à 13" - Paris, Imprimerie administrative P. Dupont, 1868

THIERRY S.: "Art et industrie" interview de Daniel Janicot par S. Thierry in "L'Oeil" n°334, mai 1983

TRIQUETI H. de : "Les trois musées de Londres. Le British Museum. La National Gallery. Le South Kensington Museum. Etude statistique raisonné de leurs progrès, de leurs

richesses, de leur administration et de leur utilité pour l'instruction publique" - Paris, l'auteur, 1861

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Catalogue de la collection des moulages en plâtre pour l'étude classique du dessin" - Paris, A. Quantin, 1885

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Catalogue de la collection des moulages en plâtre dont les épreuves se trouvent en vente au Musée des Arts Décoratifs - Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, de 1883 à 1891

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Annuaire" - Paris, 1892, 1895-1896, 1900-1904

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Conseil d'Administration. Règlement intérieur" - Paris, typogr. Chamerot et Renouard, 1893

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Liquidation des comptes de construction et d'installation du Musée des Arts Décoratifs" - Paris, impr. Compiègne, 1906

"Union Centrale des Arts Décoratifs. Rapport d'activité 1982. L'Union Centrale des Arts Décoratifs dans la perspective du Grand Louvre. Publications, Sociétaires, Organigramme" - s.l., 1982

VERON E.: "Histoire de l'Union Centrale, son origine, son présent, son avenir" - Paris, F. Debons et Cie, s.d.

VERVYNCK D., DUBOIS E.: "Histoire des expositions industrielles, depuis 1798 à nos jours, suivie de l'histoire abrégé de l'industrie" - Paris, L. Grollier, 1867

VIOLLET-LE-DUC E.: "Conférence... sur l'enseignement des arts du dessin, au Palais de l'Industrie, le 19 octobre 1876 - Paris, impr. de A. Pougin, s.d.

VIOLLET-LE-DUC E.: "Rapport sur la rédaction d'un programme pour l'enseignement du dessin dans les établissements scolaires de la ville de Paris" "Enseignement du dessin dans les établissements scolaires de Paris. Prefecture du département de la Seine. Ville de Paris" - Paris, C. de Mourgues frères, 1875

VIOLLET-LE-DUC E.: "Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner" - Paris, J. Hetzel, 1879

VIOLLET-LE-DUC E.: "De la décoration appliquée aux édifices" - Paris-London, A. Ballue, 1880

VITET L., VIOLLET-LE-DUC E.: "Débats et polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin" - Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1984

VITRY P.: "Le nouveau Musée des Arts Décoratifs" in "Art et Décoration. Revue mensuelle d'art moderne", supplément de septembre 1905



DOCUMENTS CONSULTABLES AUX ARCHIVES DE LA  
BIBLIOTHEQUE DE L'UNION DES ARTS DECORATIFS

(classement par ordre chronologique)

1861 - "Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie: séance du 2 nov. 1861 au Palais de l'Industrie" avec liste des premiers donateurs en vue de la fondation d'un musée d'art industriel; (document manuscrit)

1862 - "Société du Progrès de l'Art Industriel séant à l'Hotel de Ville de Paris. Appel aux artistes français" 1862-1863 (?)

1864 - "Programme de M. Davioud, vice-président de la Commission Consultative de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" 1864-1865 (document manuscrit)

1865 - "Délibération de la Commission Consultative relative à l'art. 2 du programme des concours de l'exposition communiqué par le Comité d'Organisation. Rapporteur: M. De Lajolais" Paris, 4 janv. 1865 (document manuscrit)

1865 - "Copie de la délibération de la Commission Consultative relative au concours de Meubles (art. 1, 1) du programme des concours (M. Davioud rapporteur)" Paris, 4 janv. 1865 (document manuscrit)

1866 - "Documents relatifs au projet de Collège des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" - Paris, typogr. E. Panckoucke



et Cie, 1866

1866 - E. Guichard à J. Klagmann: lettre du 13 mars 1866  
(document manuscrit)

1866 - "Projet de Collège des Beaux Arts appliqués à  
l'Industrie. Rapport de la Commission consultative de l'Union  
Centrale des arts appliqués à l'Industrie" Paris, Seringe  
frères, s.d.

1866 - "Fondation du Collège des Beaux-Arts appliqués à  
l'Industrie. Autorisation concernant le titre du Collège"  
faite à Paris le 28 déc. 1866; Paris, Typ. Seringe frères,  
s.d.

1868 - "Prix de mémoire proposé par M. Chesneau" séances des  
9, 16, 21 avr. 1868 (document manuscrit)

1868 - "Concours de modèles proposé par M. Chesneau" séance  
du 16 avr. 1868 (document manuscrit)

1868 - "Dossier concernant le voyage en Italie proposé par le  
Comité d'Organisation" contenant:

pièce A: lettre adressée au Prés. de la Commission  
Consultative du 18 fevr. 1868; extrait du procès verbal de la  
séance du Comité d'Organisation du 10 fevr. 1868

pièce B: proposition de E. Lefebure du 10 fevr. 1868

pièce C: rapport de la Commission Consultative sur le "voyage  
en Italie"; L. Lajolais rapporteur; approuvé le 13 mars 1868

pièce D: lettre de Guichard à la Commission Consultative du  
24 mars 1868

pièce E: lettre de M. Lefebure à M. Arnoux du 16 avr. 1868  
(documents manuscrits)

1869 - "Note relative au Bulletin de l'Union Centrale  
transmise à la Commission Consultative" 1869-1870 (document  
manuscrit)

1870 - "Rapport du trésorier aux membres du Comité  
d'Organisation du 1 mars 1864 au 1 juin 1870" (document  
manuscrit)

1872 - "Pièces concernant la formation de la nouvelle société  
et statuts de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à  
l'Industrie" (document manuscrit)

1873 - "Cahier des charges relatif à l'adjudication de la  
société de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à  
l'Industrie" 19 août 1873 (document manuscrit)

1874 - "Demande de programme d'étude pour une école de Lyon"  
et reponse de la Commission Consultative du 20 mai 1874 (ms)

1877 - E. Lefebure: lettre à M. Sensier; Paris 10 avr. 1877  
(document manuscrit)

1877 - "Union Centrale des Beaux Arts appliqués à  
l'Industrie. Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Flore)"

Paris, Impr. A. Pugin, s.d.

1877 - "Rapport présenté aux Membres fondateurs du Musée des Arts Décoratifs par la Commission des statuts" 16 mars 1877 (document manuscrit)

1877 - "Notice sur le Musée des Arts Décoratifs" avec une "Notice descriptive des salles composant le musée" 1877 (?) (document manuscrit)

1878 - "Musée des Arts Décoratifs fondé par les sociétés réunies de l'Union Centrale et du Musée des Arts Décoratifs Souscription Nationale" - Paris, Imp. P. Mouillot, s.d.

1878 - "Souscription ouverte par l'"Art" pour la fondation d'un South Kensington Museum Français. Musée des Arts décoratifs par l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" - Paris, Imp. J. Claye, s.d.

1878 - "Commission de la Souscription et de la Publicité. Séance du 4 mars 1878"

1878 - "Procès-verbaux des séances de la Commission Exécutive du Musée des Arts Décoratifs" 1877-1878 (document manuscrit)

1878 - "Concours entre les Ecoles de Dessin. Concours pour l'Industrie" institués par l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie en mars 1878 (document manuscrit)

1878 - G. Berger: "Fondation d'un Musée Professionnel" Paris, novembre 1878 (document manuscrit)

1878 - Duc de Champeaux: lettre du 4 novembre 1878

1878 - "Etat sommaire de la situation financière de 1878" (document manuscrit)

1878 - "Récapitulation des diverses acquisitions faites pour le Musée des Arts Décoratifs à l'exposition universelle" 1878 (document manuscrit)

1878 - "Bail du 17 mai 1878 qui affecte le Pavillon de Flore au Musée des Arts Décoratifs"

1879 - "Rapports avec l'Etat (document confidentiel)" contenant la conversation du duc de Chaulnes avec M. Caron inspecteur des Domaines, 26 juin 1879 (document manuscrit)

1880 - "Bulletin. Rapport au Comité Général du Musée des Arts Décoratifs et de l'Union Centrale sur le Bulletin"; (différentes pièces manuscrites)

1880 - Procès-verbal de la séance du 26 janvier 1880 de la Commission d'organisation du Musée des Arts Décoratifs

1881 - Pièces concernant le Comité Général du Musée des Arts Décoratifs et de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à

l'Industrie (documents manuscrits):

réunion mixte du 1 fevr. 1879;

projet de traité entre les deux sociétés datant de la fin de  
1879;

séance mixte du 23 mars 1881

1881 - A. Proust: "Projet de Loi ayant pour objet la  
création d'un Musée d'Art décoratif" 1881, (document  
manuscrit)

1881 - Comité Général du Musée des Arts Décoratifs et de  
l'Union Centrale des Beaux arts appliqués à l'Industrie:  
"Résolution du 23 mars 1881"

1881 - A. Champetier De Riber: (avocat membre du Conseil  
judiciaire de l'Union Centrale): " Note pour la société de  
l'Union Centrale des Arts appliqués à l'Industrie" 1881-  
1882 (?); (document manuscrit)

1881 - Ministère des Arts, Cabinet du Ministre: lettre du 29  
nov. 1881 (document manuscrit)

1882 - "Projet de fusion entre l'Union Centrale et le Musée  
des Arts Décoratifs" mars 1882

1882 - "Origine de la Société" dossiers remis au Conseil  
d'Etat par les sociétés de l'Union Centrale des Beaux Arts  
appliqués à l'Industrie et du Musée des Arts Décoratifs pour  
la reconnaissance d'utilité publique; 30 mars 1882 (ms)

1882 - "Decret n° 17320 du 15 mai 1882 reconnaissant comme établissement d'utilité publique la Société de l'Union Centrale des Arts Décoratifs" extrait du "Bulletin des lois de la République française" partie suppl. n°1365

1882- "Historique" pièce n° 1 (document manuscrit)

## CATALOGUES, RAPPORTS ET REGLEMENTS D'EXPOSITIONS

(classement par ordre chronologique)

1806 - "Seconde exposition publique des produits de l'industrie française" - Paris, Imprimerie Impériale, an X

1806 - "Exposition de 1806. Rapport du jury sur les produits de l'industrie française" - Paris, Imprimerie Impériale, 1806

1806 - "Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française" - Paris, Imprimerie Impériale, 1806

1819 - L. Costaz: "Rapport du Jury central sur les produits de l'industrie française" - Paris, Imprimerie Royale, 1819

1827 - A. Blanqui: "Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827" - Paris, chez Renard, 1827

1836 - "Revue de l'exposition de l'industrie et des arts ouverte au Mans le 24 mai 1836" - Le Mans, 1836

1839 - "Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du Jury central" - Paris, chez Bouchards-Hungard, 1839

1844 - "Exposition de l'industrie française. Année 1844. Description méthodique accompagnée d'un grand nombre de planches et de vignettes" vol.I-II - Paris, Challarnet, s.d.

- 1849 - "Rapport du Jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1849" vol. I-III - Paris, Imprimerie Nationale, 1850
- 1855 - "Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations. 1855. Catalogue officiel publié par ordre de la Commission Imperiale" - Paris, E. Panis, s.d.
- 1855 - "Exposition Universelle de 1855. Extrait des rapports du jury de la XXVIème classe" - Paris, Imprimerie Impériale, 1856
- 1861 - "Exposition des Arts Industriels au Palais de l'Industrie, 1861. Catalogue publié par la Société du Progrès de l'Art Industriel" - Paris, Vallée et Cie, 1861
- 1862 - "Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section française. Recueil de documents officiels publiés par ordre de la Commission Impériale" - Paris, J. Claye, 1863
- 1862 - "Rapport de l'Administration de la Commission Impériale sur la section française de l'Exposition Universelle de 1862" - Paris, J. Claye, 1864
- 1863 - E. Cardon : "L'art industriel en 1863, étude sur l'exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie" - Paris, E. Dentu, 1863



1863 - T. Labourieu : "Exposition des arts appliqués à l'industrie au Champs Elysées fondée par M. Theodore Labourieu" - Paris, L. Tinterlin et Cie, 1863

1863 - "Exposition des Beaux Arts appliqués à l'Industrie. Palais de l'Industrie" - Paris, Benard, 1863

1863 - "Rapport du Jury de l'exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie au Palais des Champs Elysées, en 1863" - Paris, Morris et Cie, 1865

1863 - "Société du Progrès de l'Art Industriel. Deuxième exposition de l'Art Industriel au Palais de l'Industrie - Paris, 1864

1865 - "Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Catalogue des oeuvres et des produits modernes" - Paris, Librairie Centrale, 1865

1865 - "Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1865. Palais de l'Industrie. Musée retrospectif" - Paris, Julien Lemer, 1867

1865 - "Exposition de 1865 au Palais de l'Industrie organisée par l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie" - Paris, typogr. E. Panckoucke et Cie, s.d.

1869 - "Rapport de la Commission Consultative sur les

Concours pour l'Industrie" vu et approuvé dans la séance du 28 juillet 1868 - Paris, typogr. Seringe frères, s.d.

1869 - "Exposition de 1869, au Palais de l'Industrie. Règlement et programmes des concours pour l'Industrie" - Paris, Typographie Seringe frères, s.d.

1869 - "Exposition de 1869. But de l'exposition. Son caractère. Epoque d'ouverture. Ses organisateurs. Sa classification générale" - Paris, typogr. Seringe frères, s.d.

1869 - "Exposition de 1869 au Palais de l'Industrie. Etudes des arts du dessin" - Paris, Imp. Seringe frères, s.d.

1869 - "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Distribution des récompenses" in "La Chronique politique des arts et de la curiosité" 19 décembre 1869

1874 - "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1874. Catalogue des oeuvres et produits modernes exposés au Palais de l'Industrie" - Paris, Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de fer A. Chaix et Cie, 1874

1874 - "Union Centrale des Arts Décoratifs. IVème exposition, 1874, Musée historique du Costume" - Paris, A. Chaix et Cie, 1874

1874 - "Exposition de 1874. Rapport présenté par le jury de la VIIème section" - Paris, Impr. typogr. de A. Pougin, 1875

1874 - P. Marbeau: "Exposition de 1874. Concours qui font l'objet du rapport." Paris, Impr. typogr. de A. Pougin, 1875

1874 - "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. 4e exposition organisée au Palais de l'Industrie en août 1874. Règlement général" - Paris, Seringe frères, 1874

1876 - "Documents concernant l'exposition de 1876" - Paris, Typographie A. Pugin, s.d.

1876 - "Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Règlement pour les concours des écoles de dessin de Paris et du Département de la Seine" - Paris, typogr. de A. Pougin, s.d.

1876 - "5e Exposition organisée au Palais de l'Industrie en août 1876" - Paris, typogr. A. Pugin, s.d.

1876 - "Exposition de 1876. Catalogue des monuments historiques, vues de l'ancien Paris, histoire de la tapisserie de Louis XIV à nos jours" - Paris, Impr. F. Debons et Cie, 1876

1876 - "Exposition de 1876. Catalogue des oeuvres et produits modernes exposés au Palais de l'Industrie" - Paris,

impr. F. Debons et Cie, 1876

1876 - "Exposition de 1876. Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie. Distribution des récompenses" - Paris, bureaux administration et rédaction 3 Place des Vosges, 1876

1876 - M. Proth: "A travers l'Union Centrale. Souvenir de la 5ème exposition de l'Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'Industrie, en 1876" extrait de "Le Peuple" - Paris, 1877

1878 - "Musée des Arts Décoratifs. Tableaux anciens et modernes exposés au profit du Musée des Arts Décoratifs" - Paris, impr. de la Société Anonyme de Publications Périodiques, août 1878

1878 - "Musée des Arts Décoratifs. Palais des Tuileries. Pavillon de Flore. Exposition d'art contemporain. Notice descriptive" - Paris, impr. Mouillot, 1879