

*Le dessinateur dans les arts décoratifs et industriels,  
un technicien ou un artiste ?  
Entre savoir-faire et créativité*

Mercredi 16 avril 2014

Journée d'études

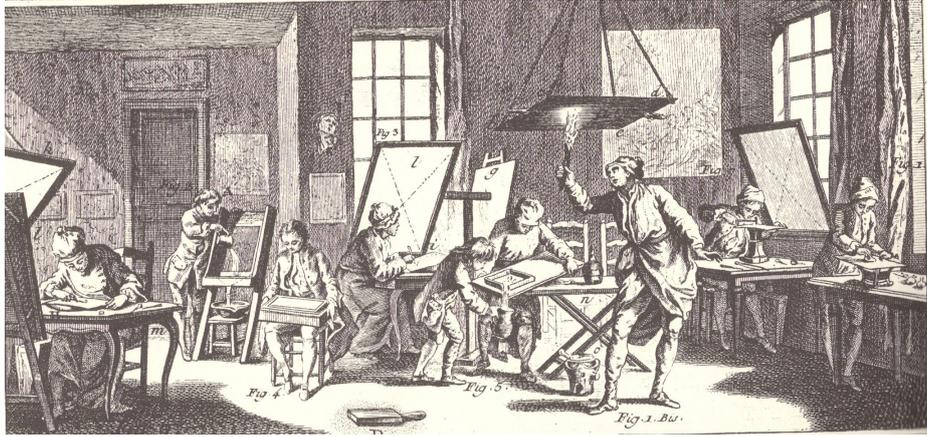


organisée par le CRESAT,  
Centre de Recherche sur les économies,  
les sociétés, les arts et les techniques

Entre le XVIIIe et le XXe siècle, le métier de dessinateur dans les arts décoratifs et industriels connaît de profondes mutations. Selon les procédés de fabrication, les fabricants font appel à des techniciens ou à des peintres spécialisés. Dans les industries d'art, la place et le statut du dessinateur restent mal définis, entre un « artiste spécialisé » ou un « dessinateur en... ». La postérité a souvent retenu le nom du fabricant tandis que le créateur est resté méconnu ou anonyme.

À la fin du XIXe siècle, les débats autour de la formation des ouvriers spécialisés et les revendications des artisans pour la reconnaissance de leurs créations, contribuent à modifier la visibilité de l'auteur des créations d'arts industriels, au tournant du siècle.

Dans une perspective chronologique, allant de la seconde moitié du XVIIIe au début du XXe siècle, l'objectif de cette journée est de considérer la production des arts décoratifs et industriels, du point de vue des acteurs de la création et de l'innovation artistique.



Diderot & D'Alembert, *L'Encyclopédie*, planche du *Recueil sur les sciences, les arts libéraux, et les arts techniques*.

## Résumés des interventions

Jérémie Cerman, *Les dessinateurs industriels face à l'Art nouveau : entre imitation et contribution au style moderne*.

En 1856, dans son rapport sur les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1851, Léon de Laborde fustigeait l'activité des dessinateurs industriels, considérant qu'ils « [étaient] la plaie » et qu'ils « deviendraient la ruine de notre industrie si on n'y mettait bon ordre ». Évoquant des « ateliers immenses d'où [sortaient] [...], comme d'un four à pâtisseries, tous ces produits confectionnés à la hâte et cuits au même feu », il leur reprochait pour l'essentiel de perpétuer un travail d'imitation n'ayant pas d'autre but que le profit. Plusieurs décennies plus tard, à l'heure où le style 1900 devenait une tendance et où le terme de « moderne » faisait clairement figure d'argument promotionnel, différents exemples de copies de motifs en Art nouveau, pris dans les domaines du textile du papier peint, ne viennent pas améliorer la réputation de plagiaire de ces dessinateurs. En s'appuyant toutefois sur les informations qui nous sont parvenues au sujet de l'activité de certains de ces ateliers, notamment ceux de Prosper Tétré et de Robert Ruepp, tous deux parisiens, cette intervention reviendra sur la capacité d'adaptation commerciale de ce type d'entreprises tout en s'interrogeant quant à leur contribution réelle, en termes de création et d'innovation, à l'esthétique moderne.

Hervé Doucet, *Artistes, artisans, ouvriers d'art. Utopies et réalités dans quelques centres de l'Art nouveau*.

S'inscrivant dans les pas de John Ruskin et William Morris, nombre d'acteurs de l'Art nouveau s'exprimèrent en faveur d'une meilleure reconnaissance du travail de l'ouvrier d'art qui, faute d'un véritable retour à l'artisanat, serait capable de fournir aux industries de nouveaux modèles et, partant, de contribuer au dynamisme économique régional. Ainsi s'expliquent les nombreuses réflexions, tentatives et expériences visant à réformer l'enseignement artistique et la formation des ouvriers d'art. A Nancy, à Darmstadt, au sein des Wiener Werkstätte ou encore dans les ateliers munichois, on plaida pour l'émergence de la figure de l'ouvrier « d'une intelligence et d'une habileté consommée » – pour reprendre les termes même de la lettre accompagnant les statuts de l'École de Nancy de 1901. Désormais formé au dessin et à l'art de la composition, l'ouvrier d'art s'éloignait – dans le discours tout du moins – des seules tâches d'exécution. Si l'on souhaitait ainsi estomper la hiérarchie entre l'artiste et l'ouvrier d'art, les réalités sociales, industrielles et commerciales firent souvent mentir les discours généreux partagés par les grandes figures de l'Art nouveau européen.

Fabienne Fravallo, *Un trait de génie : René Lalique et la bijouterie Art nouveau.*

Le nom de René Lalique est indissociablement lié au renouveau de la bijouterie qui accompagne le passage du siècle. Dès la fin des années 1890, son génie est salué de manière quasi unanime par une critique spécialisée alors en plein essor. Par l'introduction de nouveaux matériaux, mais aussi par l'originalité de ses compositions, Lalique bouleverse en effet les règles du bijou, qu'il détourne de la pure joaillerie pour le hausser au rang d'œuvre d'art. En effet, dans ses broches, diadèmes, pendants ou colliers, le dessin prime désormais sur la matière, opérant un renversement des valeurs jusqu'ici en cours dans le monde de la bijouterie à la fin du XIXe siècle. Le prix de la matière, parfois non noble tels l'émail, la corne ou la nacre, cède la place à la seule valeur artistique de la composition. Les nombreux dessins préparatoires, conservés dans différents musées (Orsay, Wingen-sur-Moder, fondation Gulbenkian), attestent de ces recherches, soutenues par une pratique presque virtuose du crayon. Le naturalisme de son inspiration donne naissance à un type de bijou alors inédit reposant sur l'inventivité de la composition : le bijou figuratif ou historié. L'investissement d'un artiste aussi créatif n'est cependant pas sans poser problème quant aux ambitions mêmes de l'Art nouveau : l'originalité tant célébrée du génie de Lalique, libérant le bijou du carcan des styles et de la pure valeur marchande des matériaux, est-elle réellement à même de créer un nouveau style ? Rapidement, la critique déplore l'existence d'une pléiade de suiveurs qui copient en les exagérant les traits les plus distinctifs des œuvres du maître. L'individualité si singulière de Lalique pose ainsi de manière cruciale la question ambiguë du rôle du dessinateur dans les arts industriels quant à l'élaboration et à la diffusion d'un style.

Aziza Gril-Mariotte, *Dessiner pour les arts textiles, sources, documents et historiographie d'un métier.*

«De l'éloge des dessinateurs», Joubert de l'Hiberderie, 1765 ; «rien ne caractérise autant la beauté d'une pièce de toile peinte que l'élégance du dessin», Jean Ryhiner, 1766 ; «du dessin dépend la postérité de l'établissement», Oberkampff, 1804 ; «la vie est trop courte pour être artiste de fabriques et peintres avec des rêves poétiques», (Henri Lebert, 1812 ; autant de témoignages et de citations qui attestent de l'importance du dessinateur dans les industries textiles. Mais les sources restent peu nombreuses pour connaître son travail, pourtant essentiel dans les processus créatifs propres à ces productions. Certains témoignages ou traités techniques permettent d'appréhender un métier mal connu, dont les contours restent à définir entre les rares exemples célèbres et la masse des anonymes. Sans prétendre à l'exhaustivité, l'étude des principaux documents, entre le XVIIIe et le XIXe siècle, contribue à renouveler la vision du dessinateur dans les industries textiles. C'est toute la complexité d'un métier artistique qui peut ainsi être retracé entre savoir-faire transmis au sein des manufactures, don artistique et formation d'ouvriers spécialisés.

Bernard Jacqué, *Le métier du dessinateur de papier peint XVIIIe-XIXe siècle.*

Grâce aux archives de la manufacture Zuber & Cie, il est possible de suivre l'élaboration d'un motif et de définir par là même comment travaille un dessinateur de papier peint, du choix du motif à sa réalisation sur la maquette avant qu'il ne soit gravé et imprimé. C'est un métier précis, de plus en plus spécialisé à mesure que l'on avance dans le temps. La communication abordera, étape par étape, concrètement, les phases de la production d'un motif.

**Jean-François Luneau, *Les cabinets de dessinateurs pour l'industrie au milieu du XIXe siècle.***

Dans son rapport sur les beaux-arts à l'Exposition de Londres en 1851, le comte de Laborde s'élève vivement contre le phénomène assez récent des ateliers de dessins industriels, particulièrement ceux d'Amédée Couder, d'Hippolyte-François Henry et des frères Berrus. Ce procès nous permet de nous faire une première idée du fonctionnement de telles entreprises. Un croisement avec d'autres sources, notamment les rapports des expositions des produits de l'industrie des années 1839, 1844 et 1849, nous donne quelques informations sur leur importance numérique. Des recherches biographiques sur les artistes qui dirigent ces entreprises permettent aussi de retracer approximativement des carrières et de regrouper des œuvres sous les noms de leurs auteurs. De nombreuses inconnues subsistent cependant car ces entreprises comprenaient un assez grand nombre d'employés. On y trouvait d'une part des dessinateurs auteurs de l'invention, que les patrons vont peu à peu spécialiser dans des domaines spécifiques. On y rencontrait d'autre part des techniciens capables de reproduire et d'agrandir les compositions originales, mais aussi de les mettre en carte ou de produire plus généralement des tracés techniques pour l'adaptation des dessins à tous types d'industries. Cette communication, dont l'ambition est de marquer le début d'une enquête prosopographique sur les ornemanistes du XIXe siècle, tentera de dresser un état de la question et de lister les sources disponibles.

**Audrey Millet, *Dessinateur de fabrique : naissance d'un groupe professionnel (XVIIIe-XIXe siècle).***

Artiste, artisan, peintre, dessinandier, copiste, technicien... pour le chercheur, nommer le dessinateur appliqué aux arts décoratifs est une véritable épreuve. Les mots portent en eux des représentations qui oscillent entre deux idées apparemment opposées : l'art et l'industrie. Pourtant, l'analyse des gestes et des techniques du dessin de fabrique, de l'organisation du travail et de la gestion de la main d'œuvre, l'examen des conditions de vie et des conséquences de l'industrialisation sur le métier montre une certaine unité du métier. Parsons, Bucher et Strauss, à dix ans d'écart, insistaient déjà sur la nécessité d'étudier l'unité et la diversité des groupes professionnels et des pratiques de leurs membres. Cette communication propose donc d'interroger l'homogénéité du métier, sans pour autant négliger la variété des pratiques et des statuts, durant la première industrialisation. Raisonner en termes de coopération, d'ordre négocié et de mondes sociaux, nous permet de saisir les spécificités des pratiques et des savoirs professionnels et l'unité des mondes du dessin en fabrique qui participe à la définition du dessinateur de fabrique.

Université de Haute-Alsace UHA, Campus Fonderie,  
16 rue de la Fonderie, 68093 Mulhouse Cedex  
Tel. 03 89 56 82 92

