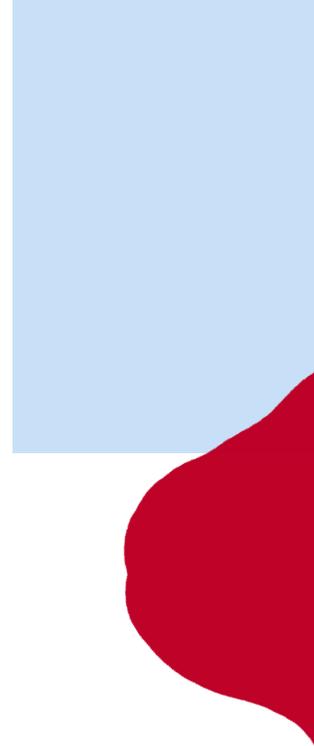


**III.**

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

par Rossella Froissart-Pezone



Entre 1877 et la Grande Guerre, les bouleversements du paysage artistique français sont profonds. Dans quelle mesure l'École prend-elle part au mouvement général de renouveau? Deux au moins des mutations survenues dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle auront un impact décisif sur l'École, qui les conditionnera à son tour. La première, à caractère institutionnel, marque son organisation même: en 1880, après des décennies ponctuées de congrès, de débats et d'expositions, l'enseignement du dessin est réformé, faisant ainsi évoluer l'élève type auquel s'adresse l'École. La deuxième touche la conception même d'artiste décorateur et d'art décoratif. Dès l'Exposition universelle de 1878 s'amorce en effet le mouvement qui éclore pleinement pendant les années 1890 et qui sera baptisé, non sans ironie, «Art nouveau». Les arts «utiles» occupent alors soudainement le devant de la scène. L'École des arts décoratifs est au centre du débat artistique, et elle réforme les contenus de ses enseignements en favorisant la formation d'une génération d'artistes défenseurs de l'Art nouveau.

Cette période extrêmement féconde coïncide avec la direction de Gaston Louvrier de Lajolais qui, en 1877, prend la tête de celle qui s'appelle encore l'École gratuite de dessin et de mathématiques. Il y restera jusqu'à sa mort, survenue en 1908<sup>1</sup>. Nommé par le ministre, Louvrier de Lajolais exige un premier changement dans un *Rapport* remis à l'administration des Beaux-Arts: celui de l'appellation de l'École<sup>2</sup>. Le nouveau directeur en profite pour critiquer l'orientation prise par l'École au cours du XIX<sup>e</sup> siècle: en cessant d'être le «*seminarium* des artisans» voulu par son créateur, elle était devenue «la petite porte de l'École des beaux-arts». Mais cette dernière n'était pas la seule concurrente, car les écoles professionnelles et de dessin, ouvertes progressivement par la Ville de Paris et qui dispensaient un enseignement gratuit, attiraient de plus en plus d'élèves. Louvrier de Lajolais est entendu et l'arrêté ministériel d'octobre 1877 renomme l'institution fondée par Bachelier «École nationale des arts décoratifs». Le qualificatif «nationale», sur lequel Louvrier de Lajolais met l'accent, vise tout d'abord à restaurer le rôle prééminent de l'École face aux établissements similaires municipaux

**Notes:**

1. Il est alors remplacé par Eugène Morand (1853-1930) qui dirigera l'École jusqu'en 1926. Artiste peintre, dessinateur et écrivain, Morand sera aussi professeur de l'atelier de peinture décorative que lui-même créera. En 1902, il avait été nommé conservateur au Dépôt des marbres et en 1905 commissaire à l'Exposition internationale de Munich. Écrivain et poète, auteur de livrets d'opéra, ami de Giraudoux, il anime des cercles littéraires. 2. Lettre de Louvrier de Lajolais au directeur des Beaux-Arts, 5 octobre 1877, AN, AJ 53/169.

Georges Gardet,  
sculpteur animalier,  
ancien élève de l'École,  
dessin de Jean Tild  
(Paris, collection  
privée).



ou provinciaux. D'autre part, en précisant que l'École est consacrée aux «arts décoratifs», Louvrier de Lajolais entend être clair sur son identité: on y apprend uniquement les arts qui contribuent à embellir l'environnement quotidien – objets et espace architectural –, et non les rudiments de disciplines techniques – pour lesquelles le Conservatoire suffit – ni les bases académiques pouvant servir à un éventuel concours d'entrée aux Beaux-Arts. Afin d'éviter définitivement toute confusion avec cette rivale redoutable, Louvrier de Lajolais écarte l'expression «beaux-arts appliqués à l'industrie» qu'il trouve ambiguë.

Cependant, le nouveau directeur sait bien que l'image brouillée renvoyée par l'École elle-même ne se corrigera pas par un simple changement de nom. Une réforme bien plus profonde doit investir son organisation même, ainsi que l'ensemble des programmes d'enseignement.

## • Gaston Louvrier de Lajolais (1829-1908)



1.

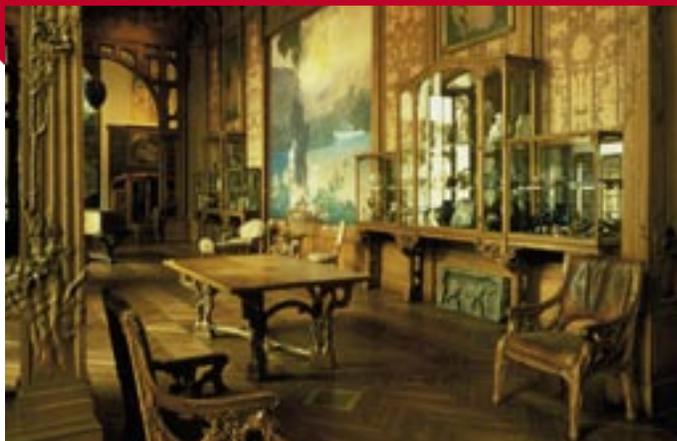
Jacques Auguste Gaston Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs entre 1877 et 1908, débute comme peintre. Après s'être formé dans l'atelier de Charles Gleyre, il expose des paysages aux Salons de 1859, 1861, 1864, 1876 et 1905. Connu pour ses convictions politiques républicaines – il se bat en 1848 et 1870, et reçoit la Légion d'honneur –, sa carrière se déroule surtout au sein de l'administration. En 1878, il est nommé membre du Conseil supérieur des beaux-arts, fait ensuite partie des conseils des Gobelins et de Sèvres, et est l'un des membres les plus actifs de l'Union centrale. Il joue un rôle important dans les rangs de cette société et de celle du musée des Arts décoratifs (elles fusionnent en 1881 pour former l'Union centrale des arts décoratifs) en tant que vice-président du conseil d'administration et membre de la commission du musée.

L'intérêt de Louvrier de Lajolais pour l'enseignement se manifeste de manière éclatante dès 1868, lorsqu'il participe au Congrès international des arts du dessin à Bruxelles puis préside celui qui se tient au Palais de l'industrie l'année suivante et prend part à l'organisation du concours des écoles de l'Union centrale. Il soutient à cette occasion deux des idées qui inspireront sa réforme de l'École des arts décoratifs : celle de « l'unité de l'art [et de] l'unité de son enseignement », et la nécessité de rendre obligatoire dès l'école primaire l'enseignement du dessin. Son long mandat de directeur lui permettra de voir réalisés quelques-uns de ses vœux et d'exploiter les effets des réformes. Il rend tout d'abord son importance au dessin et innove même radicalement en instituant des cours d'anatomie des animaux et de dessin « vivant et en mouvement ». Il rétablit aussi l'unité des arts en appliquant le concept d'« enseignement simultané obligatoire » et en ouvrant plus largement l'atelier d'application décorative. Sensible aux mutations de l'industrie, il n'hésite pas à introduire tout ce qui peut favoriser la prise en compte des nouveaux moyens de production. Il réussit en somme à faire de la « Petite École », passerelle traditionnelle pour l'École des beaux-arts, une véritable école avec une identité bien précise et à ouvrir son établissement au monde artistique contemporain. En revanche, malgré ses efforts, l'industrie lui témoignera une certaine hostilité et il ne réussira pas à faire de ses élèves les fournisseurs de modèles pour le « Faubourg ».

1. Gaston Louvrier de Lajolais au milieu d'un groupe d'élèves, photographie, 1908 (Paris, bibliothèque de l'Ensad).

2. Le salon, dit « salle Georges-Hoentschel », du pavillon de l'Union centrale des arts décoratifs à l'Exposition internationale de Paris de 1900, remonté en 1905, pavillon de Marsan au nouveau musée des Arts décoratifs (Paris, musée des Arts décoratifs).

## • Un interlocuteur privilégié : l'Union centrale des arts décoratifs



2

L'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) trouve ses origines dans la Société de l'art industriel créée en 1845 par Amédée Couder (1797-1864) et Édouard Guichard (1815-1889). Le but de ces deux dessinateurs de modèles textiles – bientôt soutenus par de nombreux confrères – était de valoriser le rôle de l'artiste industriel dans un système de production de plus en plus mécanisé. Il fallait moderniser la formation en ouvrant une école à laquelle seraient annexés un musée et une bibliothèque; des expositions périodiques feraient connaître à un plus large public des créations auxquelles les hiérarchies académiques et l'industrie avaient refusé le statut d'«œuvres d'art». En 1852, une rencontre entre les représentants de la Société et le prince-président suscite quelques espoirs, mais seules des expositions sont organisées en 1861 et 1863.

En 1864, la Société est rebaptisée Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Les expositions de 1865 et 1869 sont accompagnées de concours pour les écoles et d'un congrès portant sur les méthodes d'enseignement du dessin dirigé par le futur directeur de l'École nationale des arts décoratifs, Louvrier de Lajolais. Plus tard, l'Union centrale institue en faveur de l'École un prestigieux «prix de voyage» permettant aux élèves méritants de visiter un pays de leur choix.

Réunissant de plus en plus de grands industriels, de hauts fonctionnaires et d'érudits, l'Union centrale prend son nom actuel en 1882, après avoir été reconnue d'utilité publique et avoir fusionné avec une Société du musée des arts décoratifs ayant comme mission de rechercher un lieu d'exposition pour les collections accumulées grâce aux dons et aux prêts. Dès lors, l'action de la Société se concentre surtout sur la sauvegarde du patrimoine ancien, négligeant quelque peu les finalités de ses fondateurs, les artistes industriels lui reprochant de ne pas soutenir assez la création contemporaine. Le Congrès des arts décoratifs de 1894 constitue néanmoins une étape importante pour la reconnaissance des arts dits autrefois «mineurs». Le musée voulu par la Société ouvre enfin ses portes en 1905, au pavillon de Marsan, quelques salles ayant été présentées au public dès 1902.

La classe Bachelier,  
rue de l'École-de-Médecine,  
cliché Lanciaux, 2 août 1918  
(Paris, Commission du Vieux-Paris).



# La réorganisation des études : la « Petite École » devient une vraie École

## **L'admission sous condition**

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

Cette réforme, chaudement sollicitée et appuyée par Louvrier de Lajolais dans le congrès qu'il a lui-même organisé en 1869 en tant que membre de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, influe profondément sur la réorganisation des études de l'École des arts décoratifs<sup>3</sup>. D'abord, il est désormais possible d'exiger des nouveaux inscrits des connaissances élémentaires et relativement homogènes en matière de dessin, alors qu'auparavant le niveau des élèves était extrêmement inégal : certains avaient fréquenté des écoles municipales de dessin, d'autres ne possédaient que la pratique d'un métier d'art, d'autres encore ne savaient qu'à peine lire et écrire.

Par ailleurs, le type même de l'élève commence à changer. L'École des arts décoratifs avait toujours pratiqué une très grande tolérance à l'égard des horaires et de la fréquentation des cours, compte tenu du fait que la plupart des inscrits travaillaient ou étaient apprentis. Or la crise profonde et irréversible de l'apprentissage, dont on commence à ressentir les effets dès les années 1870, fait que l'on demande de plus en plus à l'École non pas un supplément d'instruction, mais une formation complète que l'atelier ne peut plus assurer. À l'élève-travailleur se substitue progressivement l'élève à temps plein, et un équilibre doit être trouvé entre le désir de lui offrir des connaissances artistiques larges et générales, et la nécessité de le doter d'un savoir-faire spécialisé, directement exploitable par l'industrie. Pour que l'École des arts décoratifs puisse se montrer à la hauteur de la tâche, il faut donc commencer par réorganiser entièrement les dispositions concernant les inscriptions et la fréquentation des cours.

Cette réforme radicale est engagée par Louvrier de Lajolais, mais elle avait déjà été réclamée par quelques professeurs alors que l'École était dirigée par Laurent-Jan. En effet, dès le début des années 1870, l'examen d'admission et l'obligation de fréquentation, sinon de tous les cours, au moins de ceux jugés essentiels, commencent à être discutés par le conseil des professeurs<sup>4</sup>. Selon le règlement en vigueur avant 1877, la seule condition exigée à l'inscription, qui peut se faire à n'importe quel moment de l'année, est de savoir lire et écrire : aucune épreuve d'aptitude ne sélectionne les candidats. Eugène Train, responsable de l'enseignement d'architecture, l'une des matières qui exigent le plus de discipline et de sérieux, est le premier à émettre de vives critiques à l'égard de cette libéralité qui fait que ses élèves manquent cruellement d'une base culturelle solide. Il propose donc, dès 1874, d'instituer, du moins pour sa discipline, un examen d'admission portant sur la géométrie. Il se heurte alors à l'opposition ferme de Laurent-Jan, qui refuse d'assimiler son École à un lycée ou à un collège, jugeant qu'elle est «principalement destinée à l'instruction populaire, [et que] toute difficulté dans son enseignement serait à l'encontre de sa mission<sup>5</sup>».

#### Notes :

3. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Congrès de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Paris, palais des Champs-Élysées*, du 29 septembre au 3 octobre 1869, 1869, 3 vol. 4. Procès-verbaux, conseil des professeurs du 9 mars 1874 au 9 juillet 1900, AN, AJ 53/5. 5. Séance du 14 mars 1874, *ibid.* 6. Pour les modifications successives des règlements d'admission, voir les procès-verbaux des séances des 10 mars 1874, 12 mars 1874, 14 octobre 1878, 6 octobre 1884, 8 octobre 1894, 10 décembre 1894 et 4 octobre 1897, *ibid.* 7. Séance du 9 octobre 1899, *ibid.*

Louvrier de Lajolais, lui, aborde cette question de façon radicalement différente. Selon lui, le système en vigueur empêche la constitution de classes d'enfants d'âge et de niveau à peu près équivalents, et cette hétérogénéité fait obstacle à une pédagogie cohérente. La réforme récente de l'enseignement du dessin permet au directeur, appuyé par la plupart des professeurs, de modifier progressivement les modalités d'admission à l'École. En 1884, il est décidé que les élèves qui s'inscriront en milieu d'année seront obligés de commencer par le dessin géométrique; en 1894, l'âge d'admission des jeunes gens est élevé à treize ans (exception faite pour les élèves déjà en possession d'un certificat d'études) et celle des jeunes filles à quinze ans<sup>6</sup>. Mais seul l'examen d'admission, selon Louvrier de Lajolais, peut libérer l'École de tous les « amateurs et paresseux » qui encombrant des salles de cours toujours cruellement insuffisantes. Au début de l'année scolaire 1899-1900, devant la trop grande affluence de jeunes gens dépourvus d'une préparation satisfaisante, le conseil décide « d'exiger à l'avenir un concours préalable comme examen d'essai avant d'admettre définitivement les élèves<sup>7</sup> ». Un mois plus tard, la nouvelle mesure est mise en place: un examen sélectionne les candidats à l'entrée des classes élémentaires. Deux périodes de l'année – octobre et la première semaine de carême – sont prévues pour l'inscription aux classes supérieures: l'entrée en section de sculpture est soumise à des épreuves de dessin et de sculpture, alors que les examens d'entrée pour la section d'architecture portent sur le dessin géométrique ou sur un fragment d'architecture. L'accès aux cours oraux, c'est-à-dire aux cours pratiques (peinture, sculpture...), par opposition aux cours magistraux (mathématiques, géométrie...), se fait désormais dans la limite des places disponibles.

## • L'enquête sur les industries d'art de 1881

Au début des années 1880, les industries d'art subissent une crise profonde : l'introduction de la machine, l'évolution des méthodes commerciales et la concurrence étrangère semblent en être les causes principales. Le déclin irréversible de l'apprentissage s'accélère aussi sous l'effet de la réglementation du travail des enfants et de la mise en place de l'instruction gratuite et obligatoire. Plusieurs enquêtes tentent alors de pointer la baisse quantitative et qualitative de la production française des « arts du luxe », et d'ébaucher des solutions. Sous l'éphémère ministère des Arts voulu par Gambetta (14 novembre 1881-26 janvier 1882), une commission dirigée par Antonin Proust recueille les témoignages de fabricants, artistes, enseignants, directeurs d'écoles et représentants de chambres syndicales. La somme des dépositions dessine bien le tableau des difficultés traversées par les industries d'art et pointe les causes réelles de la crise, qui n'est pas tant due à la mécanisation et à la division du travail qui en découle qu'aux moyens archaïques de fabrication, de distribution et de vente qui rendent la plupart des industries incapables de répondre à une demande accrue. La main-d'œuvre est, à tous les niveaux, peu ou pas formée et se contente, la plupart du temps, de copier les styles anciens ; le *sweating system*<sup>8</sup> accable les minuscules ateliers familiaux du Faubourg. Louvrier de Lajolais vient présenter à la Commission les réformes qu'il a engagées à l'École des arts décoratifs pour répondre à la crise. Les changements visent, dans leur ensemble, à former une génération d'artistes aux connaissances techniques et théoriques larges, aux capacités d'adaptation accrues et pouvant fournir des modèles originaux aux industriels. La volonté d'innovation affichée par l'École et louée par les enquêteurs ne va pourtant pas dans le sens souhaité par les industriels. Ces derniers auraient voulu que l'État se charge, plutôt que de la formation complète de l'artiste décorateur, d'une formation professionnelle ciblée, axée sur des compétences techniques très précises et immédiatement exploitables. Entre le désir de Louvrier de Lajolais de relever le statut de l'artiste décorateur en faisant de lui un créateur de modèles originaux, et les exigences beaucoup plus concrètes des fabricants qui veulent disposer à peu de frais d'une main-d'œuvre qualifiée, la distance paraît insurmontable. Ce différend entre l'art et l'industrie va se prolonger au moins jusqu'à la Première Guerre.

Notes :

8. En français, « système sueur », terme consacré pour rendre compte de l'exploitation extrême des travailleurs dans le cadre du premier capitalisme.



Plat en porcelaine,  
dessin et composition  
de l'élève  
Auguste Reynier  
concours de l'École  
nationale des arts  
décoratifs, 1882, dans  
*Revue des arts décoratifs*,  
1882-1883  
(Paris, bibliothèque  
des Arts décoratifs).

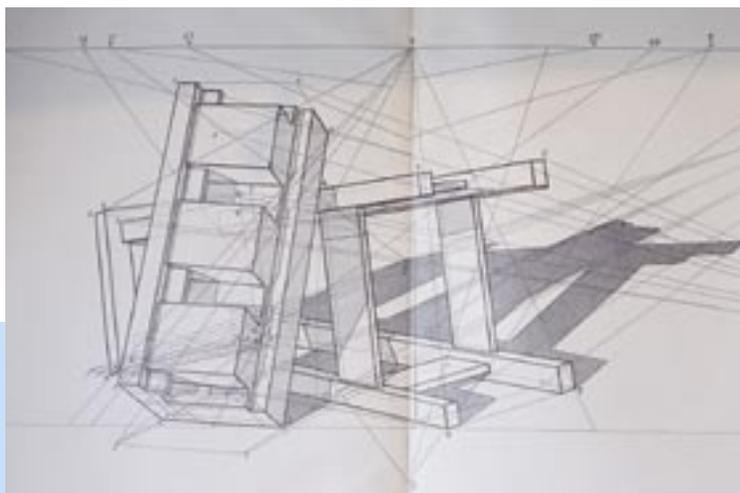
## • Eugène Guillaume et la réforme de l'enseignement du dessin

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les partisans d'un enseignement obligatoire du dessin se divisent en deux camps, suivant deux conceptions opposées.

La première, défendue par Félix Ravaisson qui publie un *Rapport* en 1853, prône l'institution de cet enseignement afin de développer le «goût» des élites comme celui des classes productrices. Ravaisson propose une méthode fondée sur l'éducation au sentiment de la beauté par l'imitation des chefs-d'œuvre et par la diffusion de la culture artistique.

Les partisans de la théorie opposée sont représentés par le sculpteur Eugène Guillaume (1822-1905), membre de l'Institut, professeur puis directeur de l'École des beaux-arts. Lors de la conférence qu'il prononce à l'Union centrale en 1865, intitulée «Idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie», il fait du dessin une «langue» dont la grammaire est fondée sur des règles positives. Selon lui, il faut, plutôt qu'en former le goût, fournir aux enfants un outil précis répondant aux nécessités nouvelles de l'industrie moderne. La raison une et universelle – et non le sentiment – est le fondement du dessin, et son enseignement doit être commun à toutes les classes de la société. La méthode proposée par le sculpteur s'appuie pour l'essentiel sur la géométrie et les mathématiques.

Plébiscitée par l'ensemble de la communauté artistique et soutenue lors du Congrès des écoles organisé en 1869 par l'Union centrale, celle qu'on appela par la suite la «méthode Guillaume» est adoptée d'abord par les écoles de la Ville de Paris et, en 1879, par les écoles primaires et secondaires, qui bénéficient désormais d'un enseignement obligatoire du dessin.



**Perspective d'un tabouret et du modèle:**  
les denticules (réduction de l'épure exécutée à l'examen par un candidat), dans Henri Guedy, *Le Professorat du dessin, examens de l'État, examens de la Ville de Paris*, préface de E. Guillaume (Paris, bibliothèque Forney).

### **L'«enseignement simultané obligatoire»**

Les raisons qui incitent le conseil des professeurs à limiter l'accès à l'École des arts décoratifs déterminent aussi la décision d'obliger les élèves à suivre avec assiduité un certain nombre de cours considérés indispensables. Louvrier de Lajolais présente dès 1877 son projet d'un «enseignement simultané obligatoire», établissant la priorité de certaines disciplines et les insérant dans un ensemble pédagogique harmonieux. Dès janvier 1878, les cours élémentaires de dessin sont structurés de telle façon que les élèves peuvent suivre, dans la même année, la géométrie, la figure et l'ornement. Lors de l'enquête de 1882 sur les industries d'art, Louvrier de Lajolais explique brièvement cette réforme, qu'il juge cependant incomplète, car aucune mesure concrète n'a été adoptée pour astreindre les élèves à suivre le programme proposé : «La plus grande moitié des élèves de l'école, ceux qui sont âgés de douze à dix-sept ans, sont partagés en trois cours obligatoires, qui forment les divisions élémentaires du dessin. Il y a l'enseignement du dessin géométrique, qui est donné le lundi et le jeudi ; les mardi et vendredi, il y a le dessin de la figure, et les mercredi et samedi, le dessin d'ornement. J'ai la plus grande difficulté à obtenir que ce système méthodique soit rigoureusement suivi. L'école est libre, et je n'ai d'autre autorité que celle que j'exerce par la confiance que les enfants ont en moi et dans leurs professeurs. [...] Un grand nombre d'élèves ne se soumettent pas de bon gré à la discipline de l'enseignement, les uns ne voulant faire que de la figure, les autres que de l'ornement, beaucoup refusant obstinément de suivre les cours de dessin géométrique [...]»<sup>9</sup>. Louvrier de Lajolais précise aussi que, dans la classe supérieure de bosse, il a essayé d'imposer l'exercice du dessin de figure conjointement à celui de l'ornement ; de même, dans la classe suivante, il est vivement conseillé aux élèves de suivre à la fois l'enseignement d'après des modèles de la nature et de l'antique.

#### **Notes :**

**9.** Déposition d'Auguste Louvrier de Lajolais dans Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Direction des beaux-arts, Bureau de l'enseignement, *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, instituée par décret en date du 24 décembre 1881, [Rapport], Paris, Imprimerie A. Quantin, 1884, p. 234. **10.** Procès-verbal de la séance du 11 mars 1878, AN, AJ 53/5. **11.** Déposition de Louvrier de Lajolais, dans *Commission d'enquête...*, p. 233. **12.** *Ibid.*, p. 240. Voir « Nouvelle loi militaire, titre II, chapitre II, art. 23 », *Journal officiel*, 16 juillet 1889, p. 6. **13.** Procès-verbal de la séance du 3 décembre 1877, AN, AJ 53/5.

La mise en place d'un «enseignement simultané obligatoire» permet aussi de résoudre quelques problèmes concrets, comme ceux concernant les boursiers et le titre de sortie délivré par l'École. L'assiduité aux cours étant facultative, comment retenir les boursiers qui, le plus souvent, une fois les subsides obtenus, les utilisent pour rester à l'École des beaux-arts? Par ailleurs, l'École demande avec insistance au ministre de l'Instruction publique la possibilité de délivrer, sinon un diplôme, au moins un brevet ou un certificat d'aptitude. Or un titre, de quelque nature qu'il soit, ne peut que sanctionner la fréquentation effective, par un élève, d'un certain nombre d'enseignements pendant la période jugée indispensable à l'acquisition des connaissances. Ainsi, dès mars 1878, l'assemblée des professeurs dresse une liste des cours rendus obligatoires et des sanctions prévues pour les boursiers «infidèles<sup>10</sup>». Le 14 février 1881, le désir de Louvrier de Lajolais de pourvoir les élèves d'un document attestant leur appartenance à l'École est satisfait. Après des discussions houleuses sur l'opportunité de nommer ce titre final «diplôme», «brevet» ou «certificat d'aptitude» – le premier paraissant trop prétentieux et le dernier trop modeste – et sur le nombre d'années de fréquentation qu'il faut exiger, l'assemblée décide enfin qu'un brevet sera délivré aux élèves «assidus» pendant deux ans au moins, bien que Lajolais déclare plus tard que, «après un enseignement de trois ans en moyenne, [les élèves] sont encore incapables de rendre des services à l'industrie<sup>11</sup>». Ce brevet constitue néanmoins une étape fondamentale dans la reconnaissance de la valeur des études effectuées à l'École. Le premier résultat concret de la reconnaissance officielle représentée par le brevet est, en 1890, l'extension aux élèves de l'École de la loi sur le volontariat: jusque-là, pour échapper aux cinq ans de service militaire, ceux-ci passaient à l'École des beaux-arts, seule bénéficiaire de ce privilège<sup>12</sup>. Quant au problème des boursiers, le cahier des présences, rendu obligatoire par Louvrier de Lajolais pour tous les cours dès le 3 décembre 1877, facilite désormais le contrôle<sup>13</sup>.

Le brevet est divisé en deux diplômes, l'un destiné aux dessinateurs industriels et l'autre aux sculpteurs-décorateurs, l'architecture – discipline commune aux deux spécialités – ne pouvant faire l'objet d'un diplôme à part, car son étude, tout en étant considérée comme la base nécessaire de la formation, n'est pas envisagée comme un objectif en lui-même. Ces deux titres attestent la capacité de l'École des arts décoratifs de former désormais une nouvelle génération de collaborateurs pour les industries artistiques.



# 2.

## L'unité par la centralisation



2.

1. **L'Aurore**  
ou les trois Enad  
(Aubusson, Paris,  
Limoges),  
tapisserie,  
manufacture  
Braqueniéné, d'après  
Charles Louis  
Genuys,  
Aubusson, 1895  
(Aubusson, musée  
départemental  
de la Tapisserie).

2. **Coupe**  
transversale  
du musée  
Adrien-Dubouché  
et de l'École  
des arts décoratifs  
de Limoges,  
Pierre Henri Mayeux  
architecte, dans  
*La Construction  
moderne*, 1901  
(Paris, bibliothèque  
des Arts décoratifs).

### Le rattachement des écoles de Limoges et d'Aubusson

La réorganisation systématique des études et des méthodes, voulue par Louvrier de Lajolais et réalisée dans le cadre bien plus vaste de la réforme de l'enseignement mise en place au début de la troisième République, ne touche pas seulement l'École des arts décoratifs de Paris. Visant, par une centralisation puissante, à donner une forte impulsion à l'adoption des nouvelles théories en matière d'enseignement du dessin dans les écoles de province liées à des industries locales importantes, l'École de céramique de Limoges et celle de tapisserie d'Aubusson sont rattachées à l'École de Paris. À plusieurs reprises, les comptes rendus de distributions des prix de fin d'année mentionnent les trois écoles comme étant réunies sous une même direction : «Le directeur de l'École des Arts décoratifs, M. de Lajolais, a dans ses attributions [...] l'École céramique de Limoges et l'École d'Aubusson, de telle sorte qu'une certaine unité de doctrine préside à l'enseignement des trois écoles, et que les élèves de l'École de Paris, par exemple, font des compositions qui sont exécutées à Limoges ou à Aubusson, c'est à dire qu'ils peuvent se rendre compte directement de l'effet produit par leurs dessins une fois que ceux-ci sont transformés en assiettes, en plats, en tapisseries, etc. Cet enseignement pratique et tout à fait nouveau donne des résultats inappréciables<sup>14</sup>.»



L'École des arts décoratifs de Limoges est ouverte en 1868 à l'initiative d'Adrien Dubouché, industriel et membre de l'Union centrale des arts décoratifs<sup>15</sup>, et avec la contribution financière de la ville. Par la loi du 15 juin 1881, après le décès de son fondateur et directeur (qui avait aussi annexé à l'école un musée de la céramique), l'établissement, de municipal, devient national et est rattaché à l'École des arts décoratifs de Paris. Le nouveau règlement comporte la réorganisation totale de l'enseignement, pensé en fonction de l'activité spécifique de la ville de Limoges. Un atelier est immédiatement créé, qui accueille les futurs décorateurs céramistes, et les cours de modelage sont conçus dans le but de former une main-d'œuvre spécialisée. Toutefois l'esprit de la formation artistique générale est maintenu : «l'école n'est pas professionnelle à proprement parler : son enseignement général, préalable à toute application, témoigne bien plus de la préoccupation d'élever le goût par la culture des éléments nobles empruntés à tous les arts que de donner la connaissance des pratiques d'atelier ; en d'autres termes, on a voulu, non pas former des apprentis, toujours moins habiles à l'école que dans la fabrique, mais compléter l'éducation des apprentis et les rendre aptes à apporter dans leurs travaux ultérieurs des qualités que la connaissance du dessin et de la composition de l'ornement peut seule développer<sup>16</sup>.»

Ainsi, tout en tenant compte des besoins spécifiques de l'industrie locale, l'enseignement se conforme aux dispositions nationales dont le directeur de l'École parisienne est le garant. Cependant, cette centralisation ne manque pas de susciter l'opposition de ceux qui s'inquiètent de la perte progressive des caractères régionaux dans la production artistique française. Marius Vachon compte parmi eux.



**Décomposition  
de l'image pour  
impressions  
polychromes sur  
céramique,**  
dans *Revue des arts  
décoratifs*, 1885  
(Paris, bibliothèque  
des Arts décoratifs).

Auteur, dans les années 1880 et 1890, d'une large enquête sur les industries d'art en Europe et en France, et sur les moyens mis en place par les différents pays – essentiellement écoles et musées – pour faire face à la crise de la production autrefois artisanale, Vachon fait partie, comme Louvrier de Lajolais et Adrien Dubouché, de l'Union centrale, mais il manifeste à plusieurs reprises son désaccord avec les idées qu'elle défend<sup>17</sup>. Lors de l'enquête de 1882, Lajolais montre au jury, où siège Vachon, des dessins rendus par les élèves à l'occasion d'un concours qui s'était déroulé simultanément à Limoges et à Paris, et qui portait sur la composition d'une coupe en porcelaine. Force est de constater la faiblesse des projets limousins par rapport à ceux élaborés à Paris, ce qui permet à Lajolais d'affirmer: «Vous voyez, Monsieur Vachon, la différence entre les deux écoles, et combien je suis pardonnable de faire de la centralisation à outrance en ce moment, ce que vous m'avez amicalement reproché. [...] Je dis qu'il est nécessaire de faire des concours entre les deux écoles, d'infuser en quelque sorte à l'école de province du sang parisien; l'écart est tellement grand entre les deux écoles qu'il faut les rapprocher, en mettant constamment en contact les deux enseignements.»

Lajolais n'hésite pas à envoyer des professeurs de l'École parisienne dispenser des leçons à Limoges. Le premier à faire le voyage est Léon Vidal, chargé, depuis novembre 1879, de donner des cours de reproduction industrielle à l'École des arts décoratifs de Paris. Sa conférence sur «La décoration de la céramique par impression<sup>18</sup>» apporte son lot d'informations sur les techniques modernes en faveur desquelles plaide le professeur, soutenu par son directeur. Dès 1882, celui-ci avait mis l'accent sur la nécessité, pour l'industrie limousine, d'accomplir un effort de modernisation, à l'encontre des revendications régionalistes et quelque peu nostalgiques de Vachon.

Léon Vidal,  
professeur de reprographie  
artistique et industrielle  
à l'École de 1879 à 1906,  
photographie carte de visite  
(Paris, bibliothèque de l'Ensad).



Si la qualité de la production avait considérablement baissé, la raison n'était pas à chercher, selon Louvrier de Lajolais, dans l'abandon d'un prétendu cachet local, perdu en réalité immédiatement après la floraison extraordinaire du Moyen Âge. La cause réelle de ce déclin était le repliement provincial de cette industrie, et seule l'École pouvait remettre en cause la routine dans laquelle restaient enfermés ouvriers et décorateurs: «On ne saurait nier qu'aujourd'hui la division du travail et l'emploi des procédés mécaniques aient bouleversé les traditions du travail dans l'industrie. Il faut créer vite, beaucoup et à bon marché. Il est donc nécessaire de s'assurer des modèles excellents dont la reproduction puisse se faire industriellement, sans le concours de l'homme: c'est un centre de gravité à déplacer [...]. La décoration à la main doit forcément disparaître pour les produits à bon marché; à l'heure qu'il est la transformation des procédés est inévitable, il faut oser le dire<sup>19</sup>.»

Cette unification de l'enseignement entre l'École de Paris et celle de Limoges sera réalisée grâce à l'emploi des mêmes professeurs, ainsi qu'à la collaboration étroite entre les élèves des deux établissements. Les expositions de fin d'année mettent en effet souvent côte à côte les dessins des élèves parisiens et les céramiques produites à partir de ceux-ci par les élèves limousins. Des œuvres sont ainsi réalisées: en 1882, par exemple, une coupe est offerte à Jules Ferry, fruit de cette collaboration<sup>20</sup>; deux ans plus tard, un service en porcelaine est offert à Mme Dubouché, et en mai 1888 M. Laporte, gendre de A. Dubouché, institue un concours pour l'exécution d'un surtout de table selon la même méthode<sup>21</sup>.

Comme l'école de Limoges, l'École municipale des arts décoratifs d'Aubusson devient, par décret du 31 mai 1884, l'«École nationale d'art décoratif d'Aubusson»; son but spécifique est de former jeunes gens et jeunes filles à l'art de la tapisserie.

#### Notes :

**14.** Anonyme, « Chronique. L'enseignement des arts appliqués à l'industrie. La distribution des prix de l'École des arts décoratifs », *Revue des arts décoratifs*, vol. V, 1885-1886, p. 85. **15.** Au sujet de A. Dubouché, à qui Limoges doit aussi la fondation du magnifique Musée de céramique, voir C. LEYMAIRE, « Adrien Dubouché et le musée de Limoges », *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, du 5 au 9 juin 1900, 24<sup>e</sup> session*, Paris, Plon-Nourrit, 1900, p. 574-594, et les récentes publications du musée. A. Dubouché avait visité l'École des Arts décoratifs à la fin de juin 1878. **16.** Paul DUPRE, GUSTAVE OLLENDORF, « L'École nationale d'arts décoratifs de Limoges », *Traité de l'administration des beaux-arts: historique, législation, jurisprudence; écoles, musées, expositions, monuments, manufactures, théâtres*, Paris, Librairie P. Dupont, 1885, 2 vol., vol. I, p. 308-309. **17.** Sur Vachon, voir Nadine BESSE, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'art et d'industrie selon Marius Vachon », dans Stéphane MICHAUD (dir.), *L'Édification, morales et cultures du XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Créaphis et PPSH, 1993, p. 51-58; et Stéphane LAURENT, « Marius Vachon, un militant pour les "industries d'art" », *Histoire de l'art*, 29-30, mai 1995, p. 71-78. **18.** Cette conférence a été publiée par la *Revue des arts décoratifs* (« La décoration céramique par impression », 1885, p. 469-477). Léon Vidal (Marseille, 1833-1906) consacra toute sa vie à l'étude et à la diffusion des techniques

**Plats en porcelaine**  
 exécutés par les élèves de l'École  
 des arts décoratifs de Limoges d'après  
 les modèles des lauréats de l'École des  
 arts décoratifs de Paris. Programme  
 du décor: «Hommage au musicien  
 Camillo Sivori». Composition d'Émile  
 Vachat, Emile Houry, Jean Morf,  
 dans *Revue des arts décoratifs* (Paris,  
 bibliothèque des Arts décoratifs).

Une enquête effectuée par les inspecteurs du ministère de l'Instruction publique en 1879 avait en effet révélé l'insuffisance des cours de dessin – linéaire et d'imitation – dispensés à Aubusson, où l'on ne tenait pas compte de la méthode scientifique de Guillaume<sup>22</sup>. Le décret du 14 octobre 1884 réforme donc le règlement de l'école dans l'esprit qui avait prévalu à Paris et à Limoges, et il place l'établissement sous la même direction que ses deux homologues parisien et limousin. Ses programmes, réformés en 1884, tiennent évidemment compte des changements survenus au début des années 1880 dans l'enseignement du dessin: le dessin d'imitation laisse alors la place au dessin linéaire et géométrique, à la perspective, à l'architecture, au dessin de la plante vivante et à la composition ornementale, enseignements auxquels est subordonné l'accès aux cours dits «spéciaux» et qui portent plus spécialement sur la tapisserie. Deux ateliers complètent la formation des élèves: l'un, de tissage, est commun aux garçons et aux filles, alors que celui de chimie tinctoriale est spécialement destiné aux premiers et que les cours pratiques de broderie ne sont fréquentés que par les secondes.

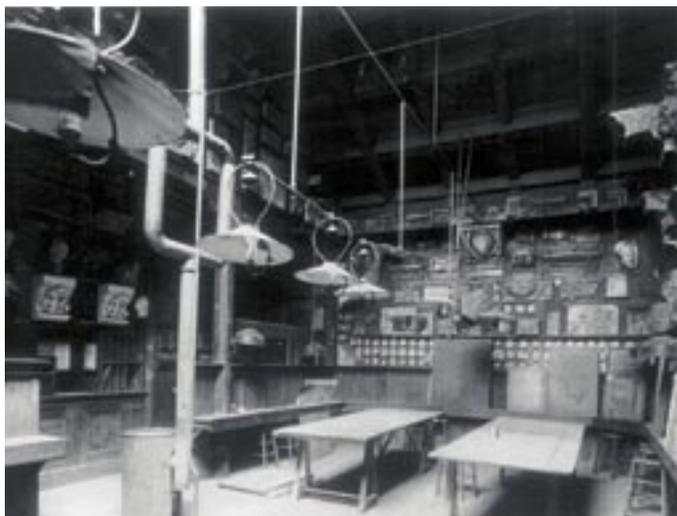
Si quelques professeurs enseignent aussi bien à Paris qu'à Limoges ou à Aubusson, la cohésion du programme pédagogique voulue par Louvrier de Lajolais entre les trois établissements se fait surtout grâce à l'homogénéisation des programmes et des méthodes, et à la collaboration étroite entre les élèves eux-mêmes. Dans les intentions du directeur, Paris doit fournir les dessins et les projets que les écoles de Limoges et d'Aubusson sont chargés d'exécuter, mais dans la pratique cette démarche est assez rare, et elle ne concernera que des travaux exceptionnels qui seront présentés dans les expositions de fin d'année. Cette tentative de faire des élèves parisiens des «designers» et de leurs camarades limousins et aubussonnais des exécutants intelligents vise un double objectif: soumettre les premiers aux matériaux et les habituer à respecter les contraintes d'exécution, et ouvrir les seconds aux recherches artistiques de la capitale.



de reproduction photographique. Fondateur de la Société photographique de Marseille et de l'Union des arts à Marseille en 1862, il fut le rédacteur en chef du *Moniteur de la photographie* à partir de 1879 et publia de nombreux ouvrages sur les reproductions héliographiques et industrielles. À l'École des arts décoratifs, Vidal créa le cours de reproductions artistiques et industrielles, chaire qu'il occupa de 1879 à sa mort. Il fut aussi chargé du cours d'applications de la photographie à la décoration céramique à Limoges à partir de 1881. Sa réputation fut large grâce à ses nombreux travaux photographiques, à ses conférences et à une série de traités et d'ouvrages divers, édités par les Maisons Leiber, Gauthier, Villars et Delagrave. Vidal inventa divers procédés ayant pour objet les applications de la photographie aux impressions polychromes, à la photochromie et à la décoration céramique, et divers appareils d'un emploi plus usuel. À Paris, il fut président de la Chambre syndicale de la photographie et des industries qui s'y rattachent <sup>19</sup>. Déposition de Louvrier de Lajolais, dans *Commission d'enquête...*, p. 235.

<sup>20</sup>. Anonyme, « Distribution des prix à l'École nationale des arts décoratifs de Paris », *Revue des arts décoratifs*, vol. III, 1882-1883, p. 92. <sup>21</sup>. Procès-verbal de la séance du 16 mai 1888, AN, AJ 53/5. <sup>22</sup>. Paul DUPRE, Gustave OLLENDORFF, *Traité de l'administration des beaux-arts...*, vol. I, p. 309-310.

## • La question de la reconstruction de l'école



1.



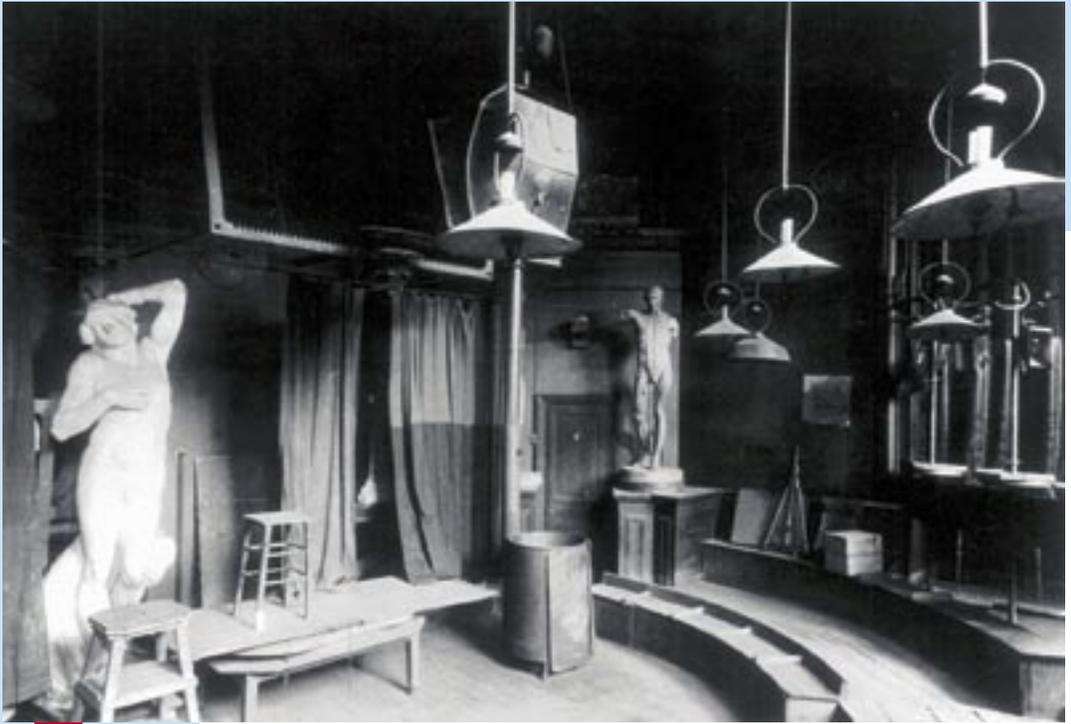
2.

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

C'est Louvrier de Lajolais qui, dans sa volonté de réformer l'École en profondeur, prend véritablement à cœur la question de sa reconstruction, sans pour autant réussir à réaliser ses vœux. Dès 1878, il profite d'une visite du ministre de l'Instruction publique et du directeur des Beaux-Arts pour plaider en faveur d'un bâtiment nouveau. Plusieurs projets voient le jour. Le plus ambitieux envisage la construction d'un grand édifice quai Montebello, qui permettrait d'accueillir des internes et même d'aménager un jardin et un petit musée. Si l'idée de l'internat est rapidement abandonnée, Louvrier de Lajolais insiste sur le choix de l'emplacement : situé dans l'un « des centres actifs de Paris », là où le tissu des industries du luxe est le plus dense, il éviterait le voisinage avec d'autres écoles destinées aux ouvriers d'art. Autre possibilité, qui apparaît, elle, en 1892, celle d'installer l'École dans une aile du futur musée des Arts décoratifs, qui négocie à ce moment-là la cession des ruines de la cour des Comptes et des terrains qui les contiennent, après l'incendie de 1871, à l'actuel emplacement du musée d'Orsay. Finalement, la commission du musée refuse, de crainte que l'École ne prenne trop de place et n'empêche les collections de s'agrandir. Deux terrains le long du boulevard

Notes :

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



3.

1. **Atelier Destouches**, rue de l'École-de-Médecine, cliché Lansiaux, 2 août 1918 (Paris, Commission du Vieux-Paris).
2. **Entrée de l'École** à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, photographie (Paris, bibliothèque de l'Ensad).
3. **Amphithéâtre Belloc**, rue de l'École-de-Médecine, cliché Lansiaux, 2 août 1918 (Paris, Commission du Vieux-Paris).

Saint-Germain paraissent alors adaptés aux besoins de l'établissement, et l'architecte et professeur Charles Genuys conçoit deux projets en 1885.

Pourtant, rien de tout cela ne sera réalisé. Les interpellations à la Chambre et les efforts de Louvrier de Lajolais se poursuivent, suivis de promesses sans effet. En 1912, Paul Boncour évoque désormais le «scandale de la reconstruction» et cite un rapport de 1907 où Charles Couyba, futur directeur de l'École, dénonce «les salles de dessins [...] éclairées au gaz en plein jour [...] l'air empesté par le voisinage des lieux d'aisances béants au-dessus des fosses perdues dans le sol<sup>23</sup>».

Aux conditions de travail difficiles des garçons font écho celles à la limite du supportable de la section des jeunes filles, intégrée en 1891. Installée depuis 1875 au n° 10 de la rue de Seine, elle y est restée malgré l'insalubrité officiellement constatée du bâtiment. Les conditions y sont désastreuses et les cours se déroulent «dans le mépris le plus absolu de tous les principes d'hygiène, de toutes les règles de construction scolaire, de toutes les mesures de discipline élaborées depuis vingt ans [...]». Aux récriminations répétées des parents, Louvrier de Lajolais ne peut répondre que par des regrets désolés et des aveux d'impuissance, les travaux restant extrêmement limités.

Ce n'est qu'en 1928, vingt ans après la mort du directeur qui avait le plus œuvré en vue de sa reconstruction, que les garçons comme les filles peuvent enfin bénéficier des nouveaux bâtiments de la rue d'Ulm.

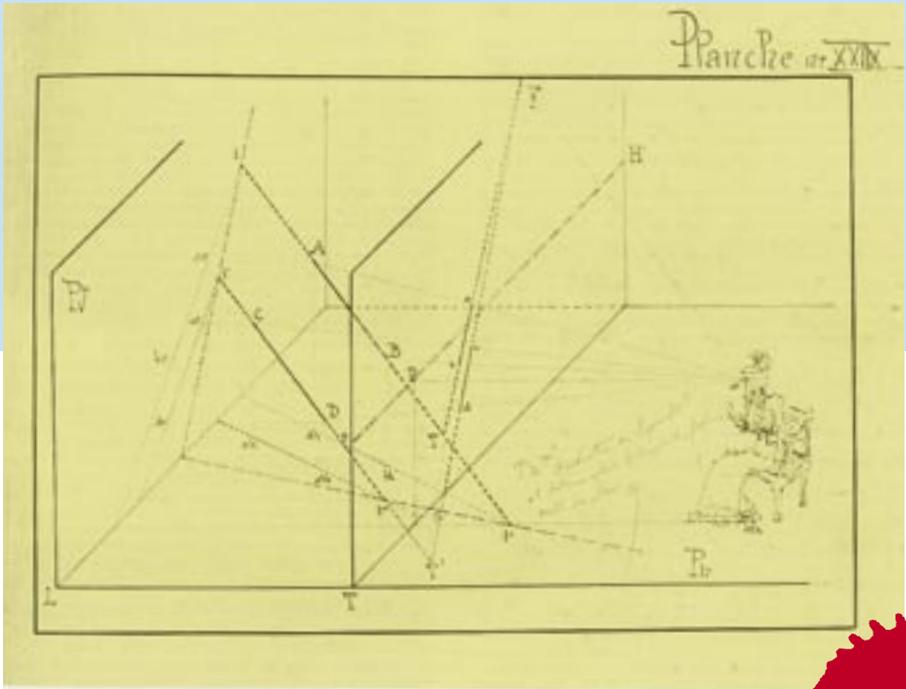
**Notes :**

24. Renaud d'ENFERT, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 2003. 25. *Ibid.*, p. 330. 26. Voir MINISTÈRE DES TRAVAUX PUBLICS, COMMISSION SUPÉRIEURE DES BÂTIMENTS CIVILS ET DES PALAIS NATIONAUX, *Projet d'acquisition de la maison située rue de Seine n° 10, où est installée actuellement la section des jeunes filles de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris*, Paris, juin 1892, AN, AJ 53/98.

**La création de la section de jeunes filles**

Après les écoles de céramique en 1881 et de tapisserie en 1884, une section de jeunes filles vient se joindre à l'École des arts décoratifs de Paris en 1890, décision qui témoigne de la volonté de prendre en compte un aspect de la réalité industrielle qui émerge avec force à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui de la féminisation de certains métiers d'art. L'École nationale de dessin pour les jeunes filles existait depuis 1803 et était située, depuis 1875 environ, au n° 10 de la rue de Seine. Après 1860, sous la direction de Mlle Nelly Marandon de Montyel, les programmes sont élargis et des cours nouveaux ajoutés : dessin industriel en 1862, gravure sur cuivre en 1863, gravure sur bois en 1865, peinture sur faïence en 1867, modelage en 1877, dessin linéaire et géométrie élémentaire en 1878, histoire de l'art en 1880 et anatomie en 1882. En 1885, le personnel enseignant se compose de dix professeurs et de deux maîtresses répétitrices.

Le règlement du 7 octobre 1881 divise l'enseignement en trois parties – une division élémentaire, une division supérieure et des cours spéciaux – et fait une place centrale au dessin géométrique, linéaire ou d'après les solides<sup>24</sup>. Les cours dits « spéciaux » – peinture sur faïence, sur porcelaine, sur verre ou sur émail – concernent les industries auxquelles les femmes fournissent une main-d'œuvre qualifiée. Cette attention portée au côté pratique de la formation permet à bon nombre de ces jeunes femmes de s'insérer dans le monde du travail : certaines se destinent à l'enseignement – la plupart des candidates aux concours de la Ville de Paris pour l'obtention du brevet de professeur de dessin proviennent de l'école de la rue de Seine –, d'autres deviennent « des auxiliaires très précieuses de l'industrie de luxe<sup>25</sup> ». Pour s'inscrire, les élèves, âgées entre douze et vingt-cinq ans, doivent seulement savoir lire et écrire, puisque les notions de base en matière artistique y sont dispensées. Contrairement au règlement qui s'appliquait aux jeunes gens avant la réforme de 1877, les jeunes filles sont tenues de suivre tous les cours de l'une des deux divisions auxquelles elles sont inscrites, seuls les cours spéciaux étant laissés au choix. Lorsque Louvrier de Lajolais prend la direction de la rue de Seine en 1890, il s'empresse de réformer cet établissement comme il l'avait fait à Paris, Limoges et Aubusson. Dans la correspondance échangée avec la direction des Beaux-Arts, le nouveau directeur constate tout d'abord l'état pitoyable du bâtiment de la rue de Seine et dresse un bilan sévère de la gestion précédente.



Cahier d'Alice Cathalifaud, avec corrections d'Hector Guimard, professeur de dessin géométrique et perspective à l'École de 1891 à 1900 (Paris, musée d'Orsay).

À l'organisation rigide fixée sur le papier correspond dans la réalité une extrême liberté dans les inscriptions et la fréquentation des cours; la rue de Seine est devenue au fil des années un lieu où l'on apprend plutôt un art d'agrément que les bases d'un métier d'art<sup>26</sup>. Louvrier de Lajolais décide donc de s'attaquer tout d'abord à cette dérive en imposant une journée scolaire de huit heures et des cahiers de présence. À la rentrée de 1894, l'âge d'admission des jeunes filles passe à quinze ans, et en 1899 l'accès à l'École est subordonné à la réussite de l'examen d'admission, comme c'est déjà le cas pour les garçons. Par ailleurs le personnel est jugé inadapté: Mlle Marandon, après avoir été gratifiée du titre de directrice honoraire, laisse la place à Paul Colin, déjà sous-directeur de l'École des arts décoratifs et collaborateur d'Eugène Guillaume en tant que membre de la Commission supérieure de l'enseignement du dessin; certains professeurs de la section des jeunes gens se chargent de la plupart des cours de la nouvelle section. Ainsi les élèves de la section féminine bénéficient-elles des cours de géométrie, perspective, architecture, histoire de l'art et croquis rapide dispensés par Charles Genuys, Hector Guimard, Lucien Woog, Paul Vitry ou Paul Renouard, pour ne nommer que les plus connus<sup>27</sup>. Elles en tirent le plus grand profit, vu les classements excellents obtenus aux différents concours organisés par des sociétés artistiques. À plusieurs reprises, Louvrier de Lajolais revendique, auprès de l'administration des Beaux-Arts, pour certains cours, qu'ils soient aussi bien dispensés aux



Concours  
de l'Union centrale  
des arts décoratifs  
(section féminine),  
éttoffe imprimée  
pour ameublement,  
projet de rideau  
pour maison  
de campagne,  
1<sup>er</sup> prix :  
Mlle Baugureau,  
dans *Revue  
des arts décoratifs*,  
1897-1898  
(Paris, bibliothèque  
del'Ensad).

filles qu'aux garçons, «à une époque où l'éducation de la femme reçoit des pouvoirs publics la plus large et la plus légitime impulsion<sup>28</sup>». Comme en 1902, lorsqu'il demande au directeur des Beaux-Arts, L. Crost, qui la lui accorde, l'autorisation d'étendre à la section des jeunes filles le cours de «croquis rapide» confié à Paul Renouard et qui donne d'excellents résultats chez les jeunes gens.

Cette remise à niveau général de l'enseignement dispensé par la section des jeunes filles doit être considérée à la lumière des débats que suscite, autour de 1890, la question de l'accès des femmes aux études artistiques<sup>29</sup>. Le Congrès des arts décoratifs organisé par l'Union centrale aborde ce problème en 1894, provoquant parmi les intervenants de vifs débats<sup>30</sup>. La tentative de rendre plus adéquate l'instruction des jeunes filles qui se destinent à une carrière dans les industries d'art atteste que l'École des arts décoratifs adopte une démarche pragmatique là où d'autres institutions – telle l'École des beaux-arts – s'obstinent à se retrancher derrière des interdits idéologiques. Cette position, dictée par des raisons bien concrètes de rentabilité productive, ne doit probablement rien à une volonté délibérée de bouleverser la place traditionnellement accordée à la femme dans la création artistique: les jeunes filles, tout comme les jeunes gens, doivent simplement être capables de répondre à la demande des industries d'art.

27. L'architecte Charles-Louis Genuys (1852-1928) fut l'élève d'Eugène Train. Il commença à enseigner à l'École en tant que répétiteur d'architecture en 1881 et continua comme professeur jusqu'en 1921, remplissant également la fonction de sous-directeur de l'École de 1890 à 1908. Sur l'œuvre d'architecte de Genuys, voir Arnelte Lucas de Peslogan, « L'architecte Charles Genuys », mémoire de maîtrise, sous la dir. de Pierre Vaisse, université de Sorbonne Paris-X, 1990. Hector Guimard (1867-1942) enseigna le dessin géométrique et la perspective de 1891 à 1898. Sur Guimard, élève et professeur à l'École, voir Marie-Laure Crosnier-Leconte, « Les années d'étude », *Guimard*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 75-96. Guimard fut remplacé par l'architecte Lucien Woog (1867-1937), ancien élève de l'École des arts décoratifs et des Beaux-Arts. Woog collabora aux travaux de réfection de Vichy et se fit connaître pour le décor du théâtre de La Cigale et les façades et intérieurs de magasins luxueux. Il enseigna à l'École la perspective, le dessin géométrique, et l'architecture à la section des jeunes filles à partir de 1898, et fut professeur de dessin d'architecture chez les jeunes gens de 1912 à 1929. Sur Woog, voir Abe Кумко, *Lucien-Léon-Henri Woog (1867-1937), architecte*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Bruno Foucart, université de Sorbonne Paris-IV, 1998. Paul Vitry (1872-1941) fut l'un des plus importants historiens de l'art du début du xx<sup>e</sup> siècle. Formé par Louis Courajod et André Michel, il fut conservateur au département des Sculptures du Louvre et s'attacha à



l'étude de la sculpture et de l'architecture de la Renaissance en France, domaines jusque-là délaissés. Grand érudit, auteur d'innombrables publications et fondateur en 1906 du *Bulletin des musées* – l'actuelle *Revue du Louvre et des musées de France* –, Vitry accorda une place prépondérante à l'enseignement. Il fut chargé des cours d'histoire générale et d'histoire de l'art à l'École des arts décoratifs de 1901 à 1920, lorsqu'il fut appelé à l'École du Louvre et au Collège de France. Il ne faut pas oublier l'action de Paul Vitry dans le camp des arts vivants, et en particulier la présidence de la Société des artistes décorateurs, très activement exercée de 1913 à 1922. Sur Vitry, voir Michèle LAFABRIE, *Paul Vitry (1872-1941), historien de la sculpture*, mémoire de l'École du Louvre sous la dir. de Geneviève Bresc, 1992. **28.** Lettre de Louvrier de Lajolais à L. Crost, AN, AJ 53/131, dossier Paul Renouard. **29.** Au sujet de l'instruction féminine à Paris dans le domaine des métiers d'art, voir Stéphane Laurent, « Teaching the Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris 1864-1940 », *Studies in the Decorative Arts*, 4, 1, automne-hiver 1996-1997, p. 60-84. **30.** Voir UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, *Le Congrès des Arts décoratifs, tenu à l'École nationale des beaux-arts du 18 au 30 mai 1894, comptes rendus sténographiques*, Paris, s. d. [1900], p. 719. La troisième section de la huitième séance était consacrée à « L'influence de la femme dans le mouvement artistique de l'époque ».

**Tigre**, gravure,  
dans Paul Renouard,  
*Mouvements,  
gestes, expressions*  
(Paris, bibliothèque  
des Arts décoratifs).



## • Paul Renouard et le cours de «croquis rapide»

Le peintre, dessinateur, graveur et illustrateur Charles Paul Renouard (1845-1924) est engagé à partir de janvier 1902 à l'École des arts décoratifs pour un cours de «croquis d'après modèle vivant et en mouvement». À cette époque, après avoir travaillé pour la presse illustrée française et anglaise de large diffusion, et avoir couvert des procès célèbres, Renouard est considéré comme un véritable chroniqueur de la vie moderne. Autodidacte, il réalise à ses débuts des fresques décoratives pour l'opéra Garnier aux côtés de son maître Pils, mais se tourne bien vite vers les milieux parisiens artistiques ou marginaux qu'il croque dans un style rapide et très expressif. C'est en étudiant les estampes japonaises qu'il avait appris ce que l'on appellera plus tard la «sténographie de peintre». En 1905, l'album d'esquisses et de croquis animaliers intitulé *Mouvements, gestes, expressions*, vaut à son talent, fondé sur l'observation, l'exercice de la mémoire et la rapidité d'un trait évocateur, une consécration quasi officielle.

L'engagement de Renouard par Louvrier de Lajolais amorce la remise en question de la méthode Guillaume, que son directeur avait pourtant été l'un des premiers à soutenir dès le Congrès des arts du dessin en 1869 et à l'époque de l'adoption de la réforme en 1879. Gaston Quénéieux, ancien élève devenu inspecteur de l'enseignement du dessin, émet en effet les critiques les plus dures à l'égard d'une discipline qui a perdu, selon lui, tout lien avec la créativité, rendue stérile par la géométrie et le trait académique, et dont les modèles restent la statuaire classique et les compositions abstraites de solides. Seul contrepoison préconisé contre un tel dessèchement, la technique du «croquis rapide» dans laquelle Renouard est passé maître. Ainsi l'École, en offrant une place de professeur au célèbre illustrateur, devance la réforme de l'enseignement du dessin de 1909, qui accordera de nouveau une place importante à la couleur et aux croquis spontanés réalisés à partir d'objets quotidiens ou de figures vivantes et en mouvement.

## • Art utile, industriel, appliqué ou décoratif ?

Pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée d'« unité des arts » s'impose progressivement, bouleversant les hiérarchies académiques; les arts « mineurs » se trouvent alors au cœur d'un débat que les Expositions universelles, les manifestations diverses organisées par l'Union centrale et plus tard les Salons alimentent. La reconnaissance du statut d'œuvre d'art pour des créations appartenant au domaine de l'utile et réalisées parfois avec le concours de la machine ne va pas de soi. La définition même de ce champ artistique reste problématique. Les arts « mineurs » ont-ils droit à une autonomie esthétique ou relèvent-ils, au contraire, des autres arts ? Pour certains – Viollet-le-Duc fut le plus convaincant –, l'unité de l'art ne peut se réaliser que sous la houlette de l'architecture, la peinture et la sculpture n'atteignant leur véritable essence qu'en se soumettant à leur fonction décorative et monumentale. Mis à part l'architecture, tous les arts sont alors considérés comme « décoratifs » et concourent à parts égales à réaliser l'unité du style. D'autres mettent l'accent sur cette « utilité » qui avait valu à tant d'objets de se faire exclure du domaine de l'art: le comte de Laborde, dans son célèbre rapport de 1851, plaide justement en faveur de ces œuvres qui doivent concilier bon marché et qualité esthétique lorsqu'il qualifie cet art d'« utile », synonyme pour Roger Marx de « social ». Quant à Félix Bracquemond, il est peut-être le seul qui ose renverser véritablement les termes de la question arts majeurs-arts mineurs en faisant de l'ornement « l'expression suprême des arts », sa véritable quintessence.

Membre actif de l'Union centrale, Louvrier de Lajolais (et l'École avec lui) refuse en fait toute position tranchée, préférant croire à l'existence d'une branche autonome de la création, les « arts décoratifs », dont la dignité et la légitimité sont assurées par son rattachement au tronc commun des arts du dessin. Le terme « décoratif » s'entend comme art « somptuaire », lié souvent à des techniques complexes et à des matériaux rares, en principe loin de la reproduction mécanique et du bon marché. La fondation des « ateliers d'application décorative » par Louvrier de Lajolais dit bien la relation privilégiée que l'École entend maintenir avec le « métier » de l'artisan.

Composition  
pour une descente de lit  
devant être exécutée en tapis mécanique,  
d'une longueur de 1,70 mètre.  
1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> prix du cours des applications  
décoratives, dans *Revue des arts décoratifs*,  
1891-1892 (Paris, bibliothèque des Arts décoratifs).



## Une ouverture difficile vers l'industrie

### **La création controversée des ateliers d'application décorative**

L'un des reproches adressés le plus souvent à l'École est qu'elle dispense une formation trop générale et abstraite, loin des pratiques industrielles. La vive polémique qui oppose les chambres syndicales des industries d'art parisiennes et provinciales aux institutions scolaires républicaines, et en particulier à l'École des arts décoratifs de Paris, perdure au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale. L'École s'efforce alors de répondre à l'exigence d'une formation plus complète de l'artiste décorateur: sans tomber dans la spécialisation exigée par l'industrie moderne et résolument rejetée par la plupart des enseignants, l'on est convaincu qu'il faut apprendre aux élèves à connaître les matériaux et à maîtriser les techniques. Cet équilibre est difficile à trouver et un débat accompagne l'ouverture du premier atelier d'application décorative en 1874, atelier confié au peintre décorateur Édouard Lechevallier-Chevignard. Victor Ruprich-Robert s'y oppose fermement, craignant que l'École ne se transforme en une école professionnelle, ce à quoi le directeur d'alors, Alphonse Laurent-Jan, rétorque qu'il s'agit simplement de donner aux élèves les plus studieux la possibilité de mettre en pratique les notions reçues à l'École dont le but est, il ne faut pas l'oublier, «d'enseigner les principes des arts et de la science du dessin en vue de leur application aux industries d'art et aux professions du bâtiment<sup>31</sup>». Lorsque Louvrier de Lajolais succède à Laurent-Jan à la direction de l'École, l'existence de l'atelier d'application décorative est donc désormais acquise. L'enseignement de Lechevallier-Chevignard se déroule trois fois par semaine au cours de séances de trois heures, ce que Louvrier de Lajolais trouve insuffisant. Les élèves doivent en effet réaliser dans les matériaux les plus divers – tissu, céramique, bois ou métal – les projets conçus pendant les cours de composition décorative dispensés par Ruprich-Robert.

En 1882, lors de l'enquête sur les industries d'art, Louvrier de Lajolais propose d'élargir cet enseignement pratique et d'employer Lechevallier-Chevignard à temps plein, afin qu'une vingtaine d'élèves, choisis parmi les meilleurs dans chacune des sections, soient en contact permanent avec ce professeur.

**Motifs pour carreaux de céramique**  
réalisés par les élèves Lelong et Balthazar,  
dans le cours de composition d'ornement  
d'Anthime de La Rocque, professeur à  
l'École de 1873 à 1913, dans  
*Revue des arts décoratifs*  
1891-1892 (Paris, bibliothèque des Arts  
décoratifs).



Aux membres de la commission qui doutent de l'opportunité d'une telle réforme, Lajolais oppose l'exemple de l'Allemagne et de l'Angleterre, où l'association de la théorie à la pratique semble avoir donné d'excellents résultats. Le directeur explique que l'atelier, définitivement installé à l'École, peut devenir le lieu d'un dialogue ininterrompu entre maître et élèves, et que ce lien pourrait empêcher que les élèves poursuivent ensuite leurs études à l'École des beaux-arts. Derrière cette idée d'un professeur faisant de l'École son domicile et son lieu de travail resurgit le vieux projet d'un Collège des arts appliqués conçu par l'Union centrale en 1867. Et qui mieux que Lechevallier-Chevignard – l'un des tenants les plus fidèles du style néo-Renaissance – peut incarner le «maître» formant des apprentis dans son atelier?

Pour appuyer sa proposition, Louvrier de Lajolais ne manque pas de critiquer l'éternelle rivale de la rue Bonaparte, qui tire si peu de profit d'un artiste tel que Victor Galland, à la tête d'un atelier de composition décorative méprisé – paraît-il – par ses confrères des arts «majeurs». Il suggère même d'attribuer à ce décorateur illustre une charge stable au sein de son École où, employé à plein temps et bien rétribué, il se sentirait enfin apprécié à sa juste valeur. Les ateliers, opportunément dirigés par Galland et Lechevallier-Chevignard, pourraient fabriquer des objets sur commande dont le maigre bénéfice serait compensé par une large diffusion. Louvrier de Lajolais espère ainsi faire naître une petite élite de jeunes artistes décorateurs attachés à l'École et capables de concevoir des modèles produits ensuite à l'échelle industrielle.

Si ces propositions ne furent pas réalisées, Louvrier de Lajolais réussit néanmoins à concéder à l'atelier de Lechevallier-Chevignard une place plus importante dans le cursus scolaire: il accorde en effet aux élèves qui fréquentent ce cours le droit de participer aux différents concours de fin d'année et lui joint, en mars 1884, un atelier de sculpture dirigé par Augustin Moreau-Vauthier. L'École prodigue ainsi un enseignement pratique suffisamment large qui facilite l'embauche des jeunes diplômés par les fabricants de produits de luxe, au moment où l'apprentissage n'est plus qu'un souvenir de l'époque préindustrielle.

**Notes :**

31. Règlement de l'École nationale de dessin, 1874, titre premier. L'opposition de Ruprich-Robert est relatée dans le procès-verbal de la séance du 27 mars 1874, AN, AJ 53/5.

## • L'École des beaux-arts réformée et l'École des arts décoratifs

Les faits sont connus: la réforme de l'École des beaux-arts tentée en 1863 fut un échec retentissant pour son inspirateur, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, et pour ceux qui l'avaient soutenu. L'architecte et théoricien avait voulu joindre des ateliers aux enseignements théoriques afin, entre autres, de retrouver cette unité entre savoir intellectuel et compétences techniques, unité qui, disait-on, avait été brisée par la doctrine académique. Viollet-le-Duc, à contre-courant d'un siècle privilégiant selon lui les «spécialités» et au nom de l'«unité de l'art», avait aussi souhaité une refonte des programmes et des méthodes établissant une relation étroite «entre les diverses branches des études plastiques». Ces idées eurent aussi comme résultat, en 1873, l'ouverture à l'École des beaux-arts d'un cours de «composition décorative» confié à Victor Galland (1822-1892), cours transformé en 1879 en un «enseignement simultané des trois arts», obligatoire pour les architectes et soumis à une épreuve finale. Si cette nouveauté fut mal accueillie rue Bonaparte, elle porta ses meilleurs fruits à l'École des arts décoratifs, où Viollet-le-Duc avait enseigné et qui comptait des élèves fidèles parmi les professeurs.

Deux changements majeurs dans l'organisation de l'École peuvent être portés à son actif. D'abord la création, en 1874, de l'«atelier d'application décorative», qui prend son véritable essor sous la direction de Louvrier de Lajolais et qui devient en 1907 l'«atelier d'art industriel». Le choix d'Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902), qui dirige l'atelier de 1874 à 1902, n'est peut-être pas un hasard: son goût exclusif pour la Renaissance faisait de ce peintre le «maître» idéal dont les méthodes d'enseignement empruntaient à une époque qui avait pleinement réalisé cette «unité» perdue depuis.

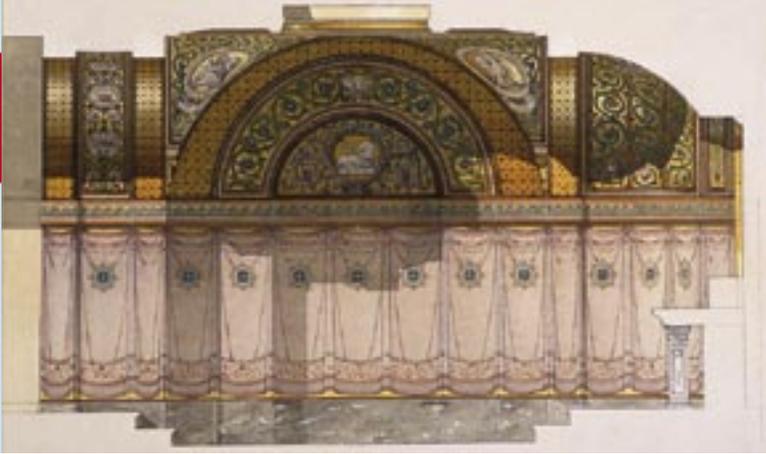
Ensuite, la volonté de reformer la discipline et le déroulement des programmes suivant le principe de cet «enseignement simultané obligatoire» qui était de toute évidence inspiré de celui dispensé par Galland.

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



Milieu de panneau de porte, composition décorative pour le grand salon du château de Saint-Roch, par Edmond Lechevallier-Chevignard, professeur d'application décorative à l'École de 1874 à 1902, dans *Revue des arts décoratifs*, 1880-1881 (Paris, bibliothèque des Arts décoratifs).





1.

### À la recherche de l'unité de style : l'enseignement de l'architecture

Aux divergences qui séparent l'École des arts décoratifs du monde de l'industrie quant aux méthodes et aux finalités de l'enseignement s'ajoutent celles provoquées par l'émergence, vers 1880, d'une génération nouvelle d'artistes qui prétendent rejeter les pratiques de l'imitation et du pastiche. Nombreux sont les hauts fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts qui soutiennent cette position ; parmi eux, Louvrier de Lajolais occupe une position à la fois déterminante et discrète. En face d'eux, la confiance dans une capacité naturelle des arts de se régénérer par la continuité, plutôt que par une rupture avec une tradition décorative française prestigieuse, reste largement dominante dans l'industrie artistique parisienne. Le conflit ne peut qu'éclater quand la troisième République, dans sa tentative de relancer un apprentissage en perte de vitesse, veut former des artistes complets, véritables « maîtres d'ouvrage » pouvant diriger des chantiers complets de décors d'intérieur et concevoir aussi bien des ameublements que des céramiques ou des papiers peints. Les industriels n'ont que faire de ces collaborateurs trop indépendants qui refusent de reproduire docilement les formes appréciées par la clientèle – du « Henri II » au « Louis XVI » –, et qui cherchent un style nouveau pour des intérieurs remplis d'objets d'époques disparates. L'École nationale des arts décoratifs, qui compte parmi ses professeurs des architectes engagés à la tête du mouvement moderne, tels que Charles Genuys ou Hector Guimard, est alors accusée par de nombreux industriels de favoriser les tendances de l'Art nouveau et de vouloir faire table rase de la tradition.

Bien que les travaux d'élèves présentent des formules décoratives fortement redevables à l'Art nouveau, l'École ne prendra jamais un engagement clair en faveur de ce courant, adoptant une position très discrète dans les polémiques parfois acerbes qui opposeront ses défenseurs et ses détracteurs. En réalité, sa contribution au mouvement moderne sera plus générale et, en un sens, plus profonde. Par un enseignement de plus en plus centré sur l'architecture, l'École incite fortement les jeunes artistes à considérer la décoration intérieure comme un tout qui, de la distribution de l'espace au bibelot, doit être organisé et harmonisé en respectant l'« unité de style ». C'est assurément une manière de revenir aux périodes fastes de l'art décoratif français et de contrer son déclin qui avait débuté avec la fin des

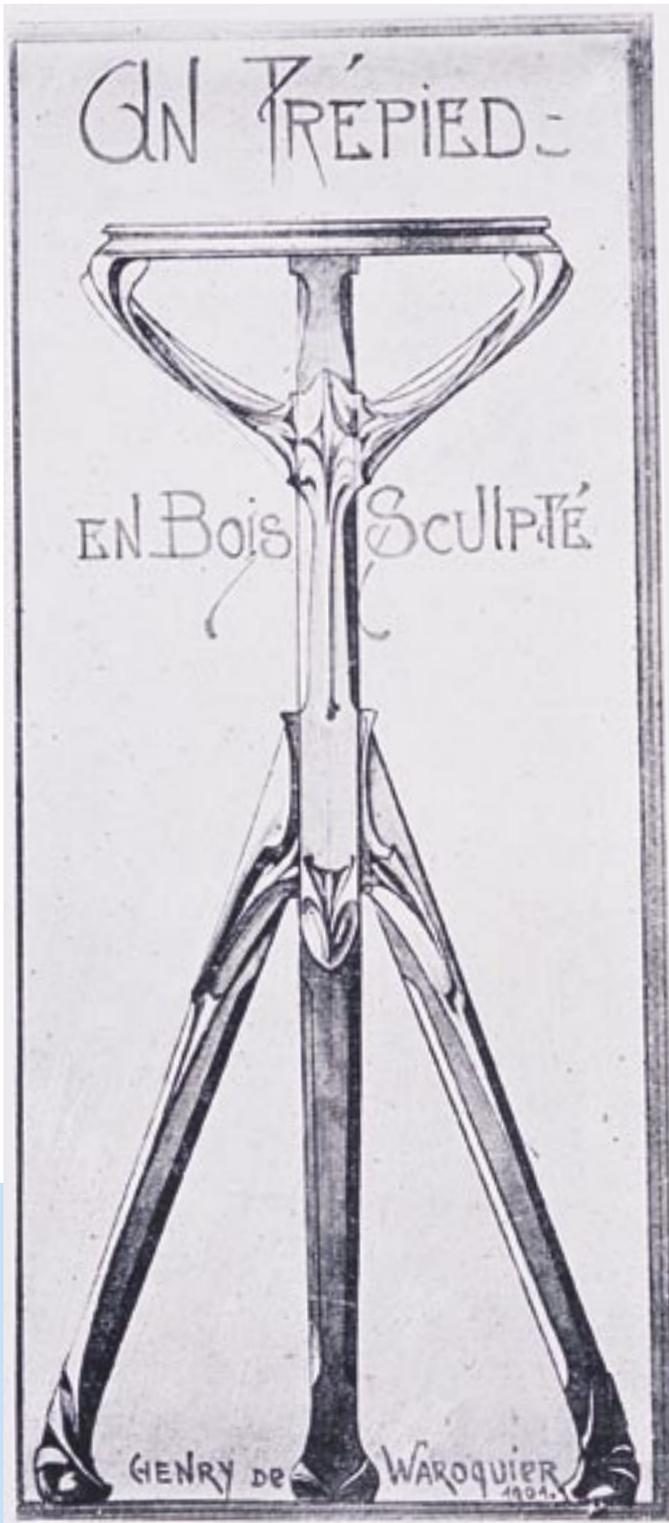


1. **Chapelle du tombeau de l'abbé Deguerry**, dans l'église de la Madeleine à Paris, encre de chine et gouache, par Eugène Train, 1871 (Paris, bibliothèque de l'Ensad).
2. **Lustre de la salle des mariages de la mairie** du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> arrondissement de Paris, bronze, par Eugène Train, vers 1880 (Paris, bibliothèque de l'Ensad).

2.

corporations et s'était poursuivi avec l'industrialisation. Tout au long du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, les styles du passé avaient triomphé, notamment l'éclectisme avec ses ornements «en agrafe» appliqués sur une structure à laquelle ils n'étaient pas intimement liés. Depuis les années 1870, la conception rationaliste du lien logique qui doit unir le matériau, la fonction et la forme, la structure et l'ornement, s'était répandue grâce au travail de vulgarisation effectué par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Rappelons que le passage de Viollet-le-Duc à l'École avait laissé une empreinte indélébile: les architectes Victor Ruprich-Robert, Eugène Train, Charles Genuys ou Hector Guimard qui enseignent après lui s'inscrivent dans la droite ligne de son enseignement, élargissent leurs compétences à l'aménagement d'intérieurs ainsi qu'à la conception de meubles et d'objets de la vie quotidienne. La connaissance de l'architecture est considérée comme indispensable à l'artiste décorateur qui ne veut plus être un simple exécutant; elle lui fournit les outils indispensables à une organisation rationnelle et unifiée de l'espace. Par ailleurs, la réforme de l'enseignement du dessin selon la «méthode Guillaume» – qui insistait sur l'analyse «positive» et fondait cette discipline sur la géométrie et sur la perspective – ne pouvait que renforcer la tendance à accorder à l'architecture une place de plus en plus centrale au sein de l'École.

Concrètement, la réorganisation des études d'architecture se déroule en plusieurs étapes. En 1874, les élèves désireux de concourir aux grands prix de fin d'année et au prix Percier se voient imposer le cours de géométrie, obligatoirement associé à celui d'architecture. En 1880, un cours de législation du bâtiment est confié à Édouard Mulle et l'année suivante l'assemblée des professeurs déclare que désormais l'ensemble des programmes sera remanié en fonction de l'enseignement d'architecture. Résultat: en 1884, l'étude du dessin géométrique devient la condition nécessaire à l'inscription à tous les cours de première division, et cinq ans plus tard, l'accès à la deuxième division de dessin ou de sculpture est soumis à la même restriction<sup>32</sup>. En 1896, on reprend entièrement la structure des cours, qui sont alors divisés en deux sections: l'une dite «préparatoire» et «scientifique», comprenant la géométrie descriptive, le tracé des ombres et la perspective, à laquelle ont seulement accès les élèves ayant obtenu



Trépied en bois sculpté,  
par Henri de Warquier,  
ancien élève de l'Ecole  
dans *Revue des arts décoratifs*,  
1901 (Paris, bibliothèque  
des Arts décoratifs).

un minimum de huit points aux épreuves de géométrie élémentaire et d'arithmétique; l'autre, dite «première», comprenant la construction et la composition architecturale, ouverte aux élèves ayant obtenu un minimum de huit points à la section «préparatoire»<sup>33</sup>.

L'architecture occupe une place grandissante dans les programmes de l'École, mais aussi dans les discours qui ponctuent sa vie: les distributions des prix de fin d'année sont à chaque fois l'occasion d'insister sur la place centrale désormais accordée à cette discipline, et les bourses ou certains prix, tels celui du Voyage de la Ville de Paris ou celui de l'Union centrale, sont attribués de préférence à des élèves qui montrent des dispositions particulières pour cette discipline.

La génération qui fréquente l'École à partir du début des années 1890 saura profiter de l'enseignement entièrement réorganisé par Louvrier de Lajolais avec tant de constance et de passion. Nombreux sont les tenants de l'Art nouveau qui sortent de ses rangs: l'ébéniste Tony Selmersheim (1871-1971), le dessinateur industriel Félix Aubert (1866-1940) ou le décorateur Maurice Dufrene (1876-1955) sont particulièrement représentatifs, même si d'autres mériteraient d'être cités<sup>34</sup>. Les réalisations de ces artistes témoignent de la justesse de l'orientation adoptée par l'École après des décennies d'hésitations. Les meubles du premier, les dentelles, les décorations murales, les textiles et les céramiques du deuxième, les aménagements intérieurs du troisième montrent qu'elle contribua de manière essentielle à l'éclosion de ce «maître d'œuvre» tant réclamé à partir des années 1870. Leurs créations attestent une grande capacité à prendre en compte les besoins et les goûts d'une large clientèle, ainsi que les exigences de la production industrielle, sans négliger pour autant la recherche d'un style moderne, se situant à une égale distance de la tradition comme d'une avant-garde trop intransigeante. De l'Art nouveau à l'Art déco, Selmersheim, Aubert et Dufrene créèrent, comme tant d'autres qui se formèrent rue de l'École-de-Médecine, des ensembles et des objets qui, au-delà du style qui les caractérise, valent pour la maîtrise nouvelle dont ils font preuve: maîtrise de la conception et du projet, du choix et de la mise en œuvre des matériaux, de la coordination et de la direction technique des ouvriers, de l'exécution jusqu'à la commercialisation du produit final.

#### Notes :

32. Procès-verbaux des séances des 26 mars 1874, 6 décembre 1880, 3 octobre 1881, 6 octobre 1884, 14 octobre 1889, AN, AJ 53/5. 33. *Ibid.*, séance du 12 octobre 1896. 34. Sur Tony Selmersheim, voir ROSSELLA FROISSART, « Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans tout : un mobilier rationnel pour un art "social" », *Bulletin de la Société des historiens de l'art français*, hiver 2002; sur Aubert, voir « Félix Aubert, "Art dans tout", and Art Nouveau Lace », *Studies in Decorative Arts*, vol. VIII, 2, printemps-été 2001, p. 37-76.

## • L'Art nouveau à l'École des arts décoratifs

Après un long purgatoire entamé dès 1900, c'est-à-dire à peine cinq ans après sa naissance quasi officielle dans le magasin-galerie de Siegfried Bing, l'Art nouveau est désormais reconsidéré et étudié dans toutes ses composantes : du bibelot raffiné et expérimental en matière de formes et de matériaux aux travaux de l'école de Nancy, dont la production couvre un large éventail allant de la pièce unique et précieuse aux objets commerciaux, en passant par les recherches croisées des peintres, sculpteurs et architectes dans le domaine de l'habitat et de la décoration intérieure.

L'un des courants les plus féconds de ce mouvement fut celui issu des théories d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Le rationalisme vulgarisé par les nombreux écrits du célèbre architecte s'implante durablement à l'École grâce à l'enseignement dispensé par ses élèves et épigones, de Victor Ruprich-Robert à Eugène Train, de Charles Genuys à Hector Guimard, qui s'efforcent d'inculquer aux élèves plusieurs principes : respect des matériaux et des techniques, unité architecturale et stylisation fonctionnaliste de l'ornement, qui souligne, en l'explicitant, la fonction, évitant d'en brouiller la lecture. Le *Traité de la flore ornementale* de Ruprich-Robert (1866-1876), qui prône le retour à la nature non par une imitation servile mais par une rationalisation fonctionnaliste de l'ornement, compte d'ailleurs parmi les ouvrages annonciateurs de l'Art nouveau. De son côté, Genuys souligne les racines rationalistes du nouveau style en déclarant que «cet art [l'Art nouveau], pour subsister et se développer, devra [...] rester dans les limites d'une logique absolue quant à l'emploi des matériaux et à l'appropriation aux besoins imposés<sup>35</sup>».

Tout comme les tenants de l'Art nouveau, l'École rejette la sempiternelle reprise des styles du passé, inadaptés à la vie moderne et à l'industrialisation croissante, au profit de l'invention. Cette position d'avant-garde lui vaut des critiques parfois acerbes de la part des industriels attachés aux modèles anciens. Quelques-uns parmi les créateurs de l'Art nouveau se forment ou enseignent (ou les deux) à l'École : Genuys et Guimard, déjà cités, mais aussi Auguste Delaherche, Albert Dammouse, Lucien Bonvallet, Lucien Hirtz, Pierre Séguin, Eugène Gaillard, François Decorchemont, Félix Aubert, Tony Seltersheim ou Maurice Dufrène.

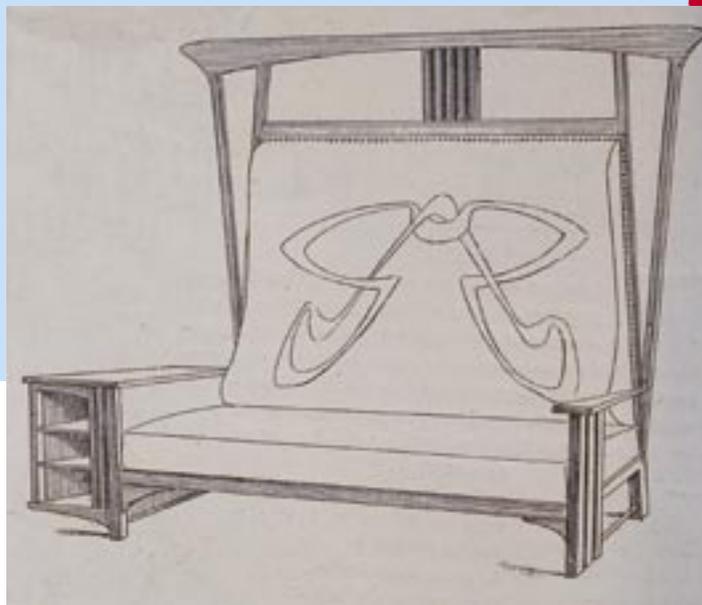


### Notes :

35. *Revue des arts décoratifs*, 1901, p. 4.

**Concours pour la décoration  
de la serrurerie d'une porte,  
4<sup>e</sup> prix : M. Deribaucourt,  
dans *Revue des arts décoratifs*, 1902  
(Paris, bibliothèque des Arts décoratifs).  
Castel Béranger, vue de la grande cour  
ouvrant sur le hameau Béranger,  
par Hector Guimard, 1899.**





Lit de repos  
de chambre  
à coucher,  
par Charles Plumet  
et Tony Selmersheim,  
dans *L'Art décoratif  
pour tous*, 1902 (Paris,  
bibliothèque Forney).

## • Un ancien élève type : Tony Selmersheim (1871-1971)

Après avoir joui d'une grande notoriété pendant la période Art nouveau, Tony Selmersheim poursuit son activité jusqu'à la fin des années 1930. Fils de Paul Selmersheim, architecte diocésain de stricte obédience viollet-le-ducienne, Tony bénéficie sûrement d'un milieu familial culturellement stimulant. Selon son propre témoignage, il s'inscrit en 1890 à l'École des arts décoratifs dans la classe de «bosse» (les registres d'inscription le mentionnent parmi les élèves primés en 1893), mais complète sa formation en suivant aussi les cours d'une autre pépinière parisienne de décorateurs, l'École Guérin, où enseigne Eugène Grasset. Les prix qu'il remporte dans les deux écoles témoignent de ses débuts brillants pour lui qui avait appris à maîtriser à la fois les lois de la composition et l'emploi de matériaux divers. Par ailleurs, dès son entrée sur la scène artistique il se montre intéressé par les nouveaux procédés mécaniques de fabrication : en 1895, il expose au Salon de la Société nationale une bibliothèque conçue pour être réalisée mécaniquement, trait assez original pour être remarqué par la presse. Cette ouverture d'esprit est aussi le résultat d'un enseignement que Louvrier de Lajolais avait voulu adapter aux bouleversements subis par les métiers d'art. N'avait-il pas affirmé en 1882 la nécessité pour l'École de former des artistes capables de fournir «des modèles excellents dont la reproduction puisse se faire industriellement», afin de fabriquer des produits à bon marché ? Associé à l'architecte Charles Plumet et avec lui membre de l'Art dans tout (1896-1901), Tony Selmersheim est l'un des premiers décorateurs à prendre en compte les procédés mécaniques dans la conception du mobilier et de sa décoration, et équipe ses ateliers en conséquence. Les meubles et les luminaires qu'il réalise entre 1895 et 1904 avec son associé restent les exemples les plus remarquables d'un rationalisme pragmatique dont l'École se fit la vulgarisatrice efficace.

Châle en dentelle de soie polychrome, modèle dessiné pour la maison Georges Robert à Courseulles, par Félix Aubert, dans *La Maison moderne* (Paris, collection particulière).



## • Un artiste industriel à l'École: Félix Aubert (1866-1940)

Après avoir commencé par dispenser des conférences, Félix Aubert est professeur à l'Atelier d'art industriel de 1907 à 1935. C'est Charles Genuys qui demande à l'administration des Beaux-Arts d'engager à la place de Marcel Rouillard, décédé, cet artiste très lié à l'industrie et représentant majeur de l'Art nouveau. Aubert joue un rôle de première importance en tant que décorateur de surfaces : il fournit des modèles de dentelles, papiers peints, tentures, pochoirs, tapis, tissus imprimés ou brodés. Malheureusement, son œuvre ne peut aujourd'hui être appréciée que par les reproductions publiées dans des revues et par les quelques pièces conservées dans les collections publiques (musée des Arts décoratifs de Paris, musée de Mulhouse) ou privées (Courseulles-sur-Mer, Calvados). C'est peut-être par le biais des fabricants de tapis à Aubusson (la manufacture Sallandrouze frères), avec qui il collabore, qu'Aubert est appelé comme conférencier à l'École, où il est particulièrement apprécié sur des sujets techniques de décors textiles. Mais il est aussi connu dans les milieux artistiques parisiens comme membre du groupe « l'Art dans tout » (1896-1901), avec qui il expose et collabore dans le cadre de créations collectives. Il travaille en même temps pour la galerie *Maison moderne* de Julius Meier-Graefe, qui lui consacre des articles élogieux dans les pages de *L'Art décoratif*. Le nom d'Aubert reste surtout lié à une tentative unique en France de moderniser la production de dentelle, produit de luxe dont il voulait rénover le répertoire décoratif et abaisser les coûts en simplifiant la fabrication. Après avoir breveté les nouveaux procédés de sa « dentelle polychrome » en 1898, il obtient des commandes prestigieuses. Aubert contribua de manière essentielle à faire évoluer le rôle de l'artiste dans un monde profondément modifié par l'introduction de la machine et par l'élargissement de la clientèle : il fut l'un des rares décorateurs de l'Art nouveau à chercher constamment à collaborer avec les industriels, en acceptant de s'adapter aux contraintes de la production et du marché. Ce fut sûrement cet aspect de ses compétences que l'École apprécia en lui confiant la direction d'un atelier appelé désormais « d'art industriel ».