

Introduction à : Théodore Labourieu, Organisation du travail artistique en France, Paris, E. Dentu et Librairie centrale, 1863

Rossella Froissart

▶ **To cite this version:**

Rossella Froissart. Introduction à : Théodore Labourieu, Organisation du travail artistique en France, Paris, E. Dentu et Librairie centrale, 1863. L'Art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources sous la direction de N. McWilliam, C. Méneux, J. Ramos, Institut national d'histoire de l'art - INHA, https://journals.openedition.org/inha/5471, 2014. hal-02337527

HAL Id: hal-02337527
https://amu.hal.science/hal-02337527

Submitted on 29 Oct 2019

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

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

Théodore Labourieu, *Organisation du travail artistique en France*, Paris, E. Dentu et Librairie centrale, 1863, 32 p.

Introduction par Rossella Froissart (UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université)

De rares informations éclairent le parcours de l'homme de lettre Théodore Labourieu : révolutionnaire en 1848 puis communard, il aurait été déporté à Cayenne ; fondateur de *L'Art du XIXe siècle* (devenu ensuite *L'Art au XIXe siècle* puis *Revue de l'Art et de l'industrie*, 6 vol. de 1855-1861), il devient ensuite l'auteur prolifique de romans populaires. Labourieu se montre particulièrement engagé dans la bataille pour la reconnaissance de l'utilité sociale des arts industriels et plaide inlassablement pour l'emploi de la machine, convaincu que celle-ci régénèrera l'art tout entier. La revue qu'il dirige et dont il est le principal contributeur – véritable mine d'informations sur toute sorte de questions liées à l'art industriel – défend la diffusion de l'art par tous les moyens consentis par les progrès techniques et fait de l'artiste industriel le véritable acteur d'une société de consommation de masse. L'idéal est certes social, mais très loin de la vision critique du contemporain William Morris.

Dès 1845 Édouard Guichard et Amédée Couder (ce dernier, saint-simonien influencé par Pierre Leroux, auteur de *L'architecture et l'industrie comme moyen de perfection sociale*, 1840) créent une Société du Progrès de l'Art industriel[1]. Les statuts de la Société, repris par Labourieu en 1857 et publiés dans sa revue, réunissent de nombreuses signatures, qui sont en grande partie celles mêmes que l'on retrouve au bas du *Placet* de 1852. Les expositions retentissantes organisées en 1861 et 1863 au Palais de l'Industrie permettent enfin aux auteurs de signer leurs œuvres, réalisées ou projetées. Elles comportent en outre une section spéciale consacrée aux inventeurs de procédés et matériaux nouveaux. La création de l'Union centrale en 1864 par Guichard entérine la rupture entre celui et Labourieu, en écartant la conception essentiellement ouvriériste et industrielle de l'art de ce dernier[2]. Dans le texte qui suit, le publiciste étaye cette option en publiant les mémoires de Klagmann et de Feuchère sur la formation professionnelle et la création de musées de réproductions, le deux voulus comme strictement complémentaires. S'esquisse aussi un renversement des hiérarchies artistiques fondé sur leur origine présumée : l'art est selon Labourieu essentiellement populaire puisque ses plus belles manifestations en montrent l'enracinement dans le sol, quant à la matière avec laquelle l'oeuvre est façonnée et pour la référence à la nature, qui doit inspirer son style. Le but de l'école et du musée doit être alors, contre toute uniformisation académique, de laisser éclore la créativité native d'artistes attachés à un terroir. L'industrie facilite pour sa part la production et sa large diffusion.

Mots clés : Art industriel ; Art pour tous ; Enseignement des arts appliques ; Musées d'art décoratif ; Régionalisme

---

[1]. Sur Amédée Couder (Paris 1797 – 1864): P. Ballesteros-Gorguet, «Couder (Jean-Baptiste-Amédée)», dans: *Age d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre - 30 décembre 1991, Paris, Éditions de la RMN, 1991, p. 518; sur Auguste-Désiré-Édouard Guichard (Saclay, Seine-et-Oise, 1815 - Paris, 1889) voir: CH. V. [Champier V.], «M. Guichard, fondateur de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie», *Revue des Arts décoratifs*, 1888-1889, pp. 315-318.

[2] R. Pezone, « *De l'union de l'art et de l'industrie* : les origines de l'Union centrale et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris », mémoire de Maîtrise sous la dir. de M. B. Foucart, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1990.

Théodore Labourieu*, Organisation du travail artistique en France*, Paris, E. Dentu et Librairie centrale, 1863, 32 p.

Extr. :
-Labourieu, [préface], p. 5-9
- citation de Klagmann, « V » [école et musée pour les artistes industriels] : p. 13, p. 15.
-Labourieu, « VII » (l'art à l'ère industrielle) : p.19-20.

« L'art aime ce qui naît; il dédaigne ce qui meurt.

L'art n'est pas un luxe; c'est une nécessité.

Il faut bien se convaincre de ces vérités.

Mais avant 89 elles n'avaient pas besoin d'être développées comme aujourd'hui pour être reconnues.

Pourquoi?

Parce que, jadis, on faisait de l'art comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir.

Parce que les vérités que nous venons d'écrire étaient écrites, avant tout, sur les mille œuvres d'art et d'industrie, accusant l'idée générale et l'emploi particulier qui les avaient fait naître.

Parce qu'un objet d'art n'était pas ce *rien* précieux, ce jouet inutile, ce contre-sens charmant qu'on oppose aujourd'hui aux progrès de la science, au perfectionnement ou à la moralité de notre éducation!

Cependant, des esprits sérieux se préoccupent enfin de l'état fâcheux dans lequel des doctrinaires ont placé notre art national; sans sève et sans racine.

Ils se demandent où va l'art? ce que veulent dire les mots: Art industriel?

[…]

L'art n'est plus classé comme une chose intéressant spécialement les archéologues, les grammairiens, les montreurs de curiosités; c'est-à dire comme une chose à peu près inutile!

Le travail intelligent, le travail d'art a ses apologistes, en attendant qu'il ait ses apôtres.

On commence à croire que l'enseignement pour les forts ne manque pas; que ce qui manque, c'est l'enseignement pour les faibles.

On s'aperçoit déjà, qu'intéresser l'homme aux choses de son métier n'est pas si maladroit; qu'il est aussi glorieux pour un citoyen de dominer l'étranger avec l'outil qu'avec le fusil; que tout compte fait, le chauvinisme du travail vaut bien le chauvinisme du combat, et que les zouaves de l'atelier sont tout aussi méritants, tout aussi utiles, aux yeux du pays.

Une commission officielle est même nommée pour s'occuper sérieusement de la question des *écoles professionnelles*.

Quoiqu'on ne soit pas encore bien fixé, en haut lieu, sur la valeur du mot, ces écoles sont cependant considérés par les hommes pratiques, comme devant exercer une influence directe sur l'apprentissage, si négligé de nos jours.

Par malheur, cette commission, composée de savants et d'administrateurs, a oublié de s'adjoindre les gens les plus aptes à répandre la lumière sur la question.

Ce qui manque, ce sont les éclaireurs de la lanterne cherchant, dans la nuit de notre chaos, la vérité nouvelle.

Ce qui manque à cette commission, ce sont des artistes!

[…]

Ce qu'on appelle aujourd'hui *Beaux-Arts* était du domaine absolu des maîtrises des peintres verriers et des orfèvres; les unes ont vu sortir Raphaël et Pérugin; les autres, Rembrandt et Van-Dyck.

En ce temps-là, chaque province avait son école spéciale, d'où l'art surgissait avec un caractère distinct, provenant non seulement de la nature, du climat et des besoins du terroir, mais des conditions matérielles de chaque localité.

L'art national n'était pas un vain mot; l'art de l'Ile-de-France n'était pas l'art de la Normandie, un potier de Nevers se fût bien gardé de faire de la céramique à l'instar de Rouen.

Chaque ouvrier, en ce temps-là, savait à fond son art, il le défendait, à force de chefs-d 'œuvres, contre l'art de son voisin; celui-là répondait au défi de celui-ci, dans la langue qui lui était propre et sans essayer de parler le dialecte de la province sa concurrente.

C'est pourquoi la société des anciens temps, à l'encontre de la civilisation moderne, est si variée de forme et d'aspect, ressemblant, par ses qualités comme par ses défauts, à ces vieux bas-reliefs du moyen-âge, rudes, à peine dégrossis, mais admirables d'énergie et d'expression.

Les écoles professionnelles d'autrefois n'étaient pas destinées uniquement à l'enfance, à l'apprentissage de l'ouvrier; elles prenaient l'enfant ouvrier et ne l'abandonnait pas une fois homme et maître.

Si les écoles professionnelles de nos jours veulent sérieusement se constituer, il faut qu'elles reprennent, - au point de vue du travail bien entendu,- les fécondes données des temps passés; il faut qu'il y ait entre les écoles et les ateliers des rapports constants et directs, intelligemment entretenus par les plus grands artistes, leurs professeurs naturels.

Si les écoles professionnelles veulent, je ne dirai pas se créer, mais se constituer, elles n'ont qu'à suivre d'abord le programme que Jean Feuchère, le statuaire, publiait à la fin de l'année 1847.

[…]

"Nous résumons, écrit Klagmann dans son Mémoire, contre-signé par nous, les questions que nous voulons étudier, en les formulant ainsi:

"1° Relations établies et suivies entre l'atelier et l'école;

"2° Direction, encouragement et surtout sollicitude de la part de l'autorité.

“ […] Pour ce qui concerne le musée, nous croyons qu'il doit être principalement le complément de l'école: 1°En ce que les premiers éléments dont il sera le plus facile de le composer doivent être la collection des modèles servant aux études des élèves: plâtres, gravures, dessins, peintures; 2° en donnant des spécimens choisis avec discernement et sévérité, successivement et selon les circonstances, parmi les œuvres de l'industrie, afin que les élèves puissent en suivre les lois de progression et de transformation à tous les degrés du travail; 3° en montrant des objets précieux au point de vue de la fabrication ou du goût provenant des époques passées.

"Nous croyons essentiel d'annexer les musées aux écoles, de telle sorte qu'ils soient placés dans la même enceinte, sous le même toit en un mot, pour que ces musées ne courent pas risque de devenir lettres mortes ; le musée étant en quelque sorte le sanctuaire

de l'école, par suite de cet esprit de curiosité et d'appropriation si rapide, soit des idées, soit de la forme et de la physionomie des choses, qui est un des plus précieux apanages de la jeunesse, l'enfant ne laissera pas échapper une seule occasion d'élargir le champ de ses investigations; il voudra dans cesse connaître le résultat final des œuvres à l'égard desquelles il n'en est encore qu'aux rudiments; car cette étoffe ou cette œuvre de métal qui éveillera sa curiosité et appellera toute la puissance de son observation, son père l'aura tissée ou forgée, et le jour du repos, alors que l'école et l'atelier sont déserts, ils viendront ensemble passer une heure au milieu de ses richesses, l'un pour apprendre, l'autre pour instruire, l'un fier et heureux d'avoir de ses mains concouru à une œuvre honorablement conservée, l'autre heureux dans l'espérance d'y voir aussi les fruits de son travail; ce n'est pas tout à fait une idylle que nous traçons ici, les choses d'ici-bas ne se font pas seulement qu'avec du rationalisme, elles se font aussi avec du sentiment."

[...]

L'art n'a plus qu'un Mécène, le public. C'est de lui et pour lui que l'art doit naître et grandir.

Ni du moyen-âge, ni de la renaissance, ni de l'antiquité même, en dépit de nos regrets artistiques, ne peut surgir un type nouveau d'art, parce que la vie ne peut naitre de la mort.

Parce que les chemins de fer qui relient les peuples, parce que l'électricité, qui porte d'une seconde à l'autre la pensée des nations, ont d'autres monuments à donner au monde que les églises gothiques, les *fac simile* du Parthénon et les chefs d'œuvres de la renaissance.

Ces monuments du passé, si admirables qu'ils soient, feront de plus en plus la honte de notre dévorante activité. Ils pourront encore servir de matériaux mais non d'assises à l'art de l'avenir.

Car l'art, c'est le peuple.

Voilà pourquoi aujourd'hui l'art doit changer ses assises et se reconnaître sur un nouveau terrain.

Voilà pourquoi, en donnant pour temple, à l'art actuel, *le Conservatoire des Arts-et-Métiers*, nous voyons naitre, de l'influence dirigeante du Conservatoire de Paris, toutes les écoles et tous les musées de province; et, selon le caractère de chaque production territoriale, industrielle, ou commerciale, ces musées seront, tour à tour, musée d'étoffes de soie à Lyon, musée céramique à Nevers musée d'étoffes d'impression à Rouen ou à Mulhouse, etc., etc. Ils varieront d'aspect selon les études des écoles professionnelles, qui prépareront des artistes dont les aptitudes répondront enfin aux besoins de chaque localité et aux données artistiques développées par le genre d'industrie ou la nature productive de chaque terroir.

Car, n'en déplaise à notre enseignement supérieur actuel, tout vient d'abord d'en bas; tout vient du sol, la fleur la plus suave, comme l'art le plus pur, le Parthénon est sorti du tronc d'un arbre, nos églises gothiques ont surgi des souterrains obscurs des premiers chrétiens!

Comme jadis de l'ère de la renaissance, du catholicisme ou du paganisme, aujourd'hui c'est de l'ère du Travail que doit surgir l'Art […]. »