Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine

Isabelle Parizet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1339>

DOI : 10.4000/ashp.1339

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 235-244

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Isabelle Parizet, « Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 143 | 2012, mis en ligne le 25 septembre 2012, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1339> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1339>

MÉTHODOLOGIE DE LA PROSOPOGRAPHIE À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Maître de conférences : M^{me} Isabelle PARIZET

Programme de l'année 2010-2011 : *Les sculpteurs de façades et ornemanistes à l'Exposition universelle de 1867.*

L'étude du retentissement des expositions universelles sur la profession et le travail des sculpteurs d'ornements a été poursuivie avec celle de 1867. L'empereur conscient de la rapide évolution de l'art industriel et de la facilité des échanges internationaux, souhaite qu'une exposition soit ouverte à Paris : « Les progrès des sciences naturelles, les découvertes de la chimie, le perfectionnement de la mécanique ont bouleversé les notions élémentaires, élevé le niveau général des intelligences à tel point que les procédés qui faisaient autrefois la supériorité exclusive de certaines industries sont devenus le patrimoine commun à tous les pays. Les lois économiques et la nécessité de produire beaucoup à bon marché ont exercé une action non moins énergique sur les évolutions de l'art industriel ». Cette nouvelle exposition propose donc d'être le « révélateur des forces vives de chaque nation », enjeu d'envergure pour les exposants qui y trouveront un lieu privilégié de diffusion commerciale, artistique et pédagogique. La volonté de l'Empereur est claire : affirmer la place de la France dans cette révolution industrielle et avec elle, celle de l'empire. La Commission impériale va donc faire en sorte qu'elle soit à l'honneur, la privilégiant par l'emplacement des différents groupes, la classification des produits et le recrutement du jury.

Le regroupement des Beaux-Arts et du Commerce et de l'Industrie sous un même toit permet de rassembler les arts nobles et leur fabrication industrielle : commanditaires, utilisateurs, artistes, artisans et fabricants se côtoient et se répondent dans un même lieu. Les consommateurs français étant essentiellement issus de la bourgeoisie et de l'aristocratie, il est logique de favoriser ce qui les attire le plus : ce sont donc les créations artistiques [Beaux-Arts et Arts libéraux] puis les biens de consommation [Mobilier et objets destinés à l'habitation, Vêtements] qui sont les plus mis en valeur par leur proximité du jardin central et non les produits bruts ou ouvrés [Matières premières et leur transformation dans la galerie du Travail]. Certains produits seront exposés dans deux classes différentes, l'une artistique l'autre industrielle : ainsi les terres cuites et grès sont dans la classe 8 [celle de l'application des Arts libéraux] et les classes 17 et 65 [celles de leur fabrication industrielle].

Le choix de la classification des produits est également révélateur : la forme ellipsoïdale du palais permet de visiter tous les exposants d'un même groupe en suivant une allée et d'établir ainsi une comparaison immédiate entre les produits des différentes nations. L'absence réglementaire de prix affichés permet l'analyse comparative entre des marchandises analogues sans prise en compte du coût.

Avec les différentes expositions des produits industriels, la France a pris l'habitude de présenter au public [exposants, professionnels comme simples visiteurs] le fruit de sa production, au risque de les voir hiérarchiser ses qualités et sanctionner celle qui ne satisfait ni son intérêt, ni son goût, ni son usage. Au Salon des Beaux-Arts, l'usage est de soumettre les œuvres au jugement des visiteurs puis à celui du jury. À l'Exposition universelle, les médailles sont décernées par un jury nommé par le Gouvernement pour ses connaissances techniques et scientifiques de la question. Malgré la suppression des corporations et l'instauration de la libre concurrence, les règlements de fabrication et le contrôle de qualité chers à Colbert et Necker, restent solidement ancrés dans la tradition artisanale et pour qu'un produit soit conforme, il doit répondre à la norme dont il dépend : la fabrication française exige intrinsèquement une attestation de qualité. L'obtention d'un prix ou d'une médaille vaut donc « certificat de qualité » et chaque médaillé fait systématiquement figurer ses différentes récompenses sur son papier à lettres, son inscription sur les registres du Commerce et ses catalogues.

À l'intérieur du palais, industriels et commerçants exposent leurs nouveautés artistiques, techniques et mécaniques. La galerie des Beaux-Arts [Groupe I] regroupe les cinq arts nobles : Peinture, Dessin, Sculpture Architecture, Gravure et lithographie. Dans la classe de Sculpture, les français sont à l'honneur puisqu'ils obtiennent 24 prix [dont deux Grands prix attribués à Eugène Guillaume et Jean-Joseph Perraud] : ces récompenses encensent des statuaires reconnus, le jury ne brillant pas par son audace [ainsi furent récompensés Carpeaux, Crauk, Falguière, Gumery, Millet, Ponscarne et Thomas pour ne citer que les Premiers prix]. Suit la classe d'Architecture, qui présente un ensemble de projets [copie, restauration ou compositions nouvelles], souvent négligé par le public : « Pour l'architecte la véritable exposition, c'est la place publique, c'est la rue. Là et là seulement, l'artiste est jugé ; l'artiste plutôt que le savant, il est vrai. La partie, qui dans une œuvre d'architecture relève nécessairement des sciences mathématiques, reste lettre close pour le passant et n'apporte à l'architecte aucun surcroît de popularité. L'œuvre d'art seule doit nous toucher et nullement les préparations nécessaires » [*Rapports du jury international*, Groupe I, classe 4, p. 109]. Curieusement, parmi les 11 projets d'architecture présentés par la France, les neuf primés sont des projets de restauration de monuments antiques : le Grand prix revient à Auguste Ancelet pour son « Projet de restauration de la voie Appienne », comme si l'actualité architecturale contemporaine était mineure au profit des grands chantiers de restauration. Pourtant, en 1867, la vitalité architecturale bat son plein à Paris : les visiteurs de l'Exposition découvrent en effet une capitale remodelée par les plans de l'empereur et du préfet de la Seine. Devant cette production relativement monocorde, on ne peut que souligner le risque d'uniformité engendrée par ces expositions internationales. Ernest Chesneau rapporteur de ce groupe dénonce cette tentation d'estomper toute inspiration au profit d'une œuvre plus banale mais universelle : « L'exposition nous montre ce qui semble devoir devenir de ce frottement constant des écoles entre elles, je veux dire un émoussement inévitable du tempérament national et la naissance d'un art cosmopolite ».

Pourtant, cette exposition est une manifestation architecturale sans précédent : d'une part le palais de l'Industrie offre un exemple de construction métallique inédite

à ce jour à Paris, de l'autre, le parc est parsemé de près de 275 bâtiments, construits par différents exposants ou nations. César Daly dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* précise qu'il s'agit d'un double concours international puisqu'il concerne à la fois l'architecture et l'industrie dans toutes leurs facettes [technique, commerciale, esthétique et fonctionnelle]. Au cours du séminaire, le travail sur ce vaste chantier a été suivi grâce aux archives de la Commission impériale [cf. Archives nationales, F¹² 2918 à F¹² 3912/B et F¹² 11851 à F¹² 11907 et répertoire méthodique de ces séries F¹² 2012]. L'étude attentive de ces sources permet de préciser et de suivre les étapes du travail de chacun des acteurs à travers marchés de construction, registres de correspondance et comptes rendus journaliers, correspondances administratives ou commerciales, devis et journaux d'attachement, et enfin registres de comptes des entrepreneurs. D'autre part, les archives iconographiques permettent une visite précise de l'exposition avec l'Album du Parc [cf. *Ibidem*, CP/F¹² 11872/1 et 2 et F¹² 3237 et 3238] qui rassemble dessins aquarellés de F. Roux et négatifs sur plaques de verre de Pierre Petit, des différents bâtiments du Champ de Mars. Il a été complété par les nombreuses planches des périodiques contemporains : ces dernières permettent d'en apprécier certains détails, techniques ou pittoresques selon la revue [cf. en particulier *La Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, *Nouvelles annales de la construction*, *Gazette des architectes et du bâtiment*, *Annales du Génie civil*, *Le Magasin pittoresque*, *Le Moniteur des architectes*].

Le caractère provisoire du palais de l'Industrie et des raisons d'économie font bannir de sa construction toute recherche décorative architecturale : il lui sera d'ailleurs reproché de n'avoir laissé que peu de part aux architectes, au profit des seuls ingénieurs [les uns défendus par l'architecte Alfred Normand dans *Le Moniteur des architectes*, les autres par L. L. Vauthier dans la *Revue générale de l'architecture*]. Les propositions initiales concernant le dôme, la porte monumentale et le portique intérieur sont successivement abandonnées au profit d'un projet volontairement sobre, satisfaisant les exigences du programme technique : sur les indications de l'empereur, la façade extérieure est peinte en couleur grise avec reflets métalliques dont l'effet se révèle satisfaisant. La décoration sculptée est donc concentrée essentiellement à l'intérieur du bâtiment. Dès le 4 décembre 1865, le sculpteur Alexandre Desachy envoie une soumission à l'architecte Léopold Hardy pour l'exécution de la décoration en staff de la cour centrale du palais de l'Exposition universelle de 1867 : il se présente comme « mouleur de l'école impériale des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France » et propose un devis comprenant modèles, moules et épreuves de plusieurs motifs d'ornements [dont 100 chapiteaux, colonnes et bases, modillons corinthiens, etc.]. « Toute cette décoration sera exécutée par mon nouveau procédé dit le *staff*, moins les buses des colonnes qui seraient en plâtre stuc. Le staff tout en représentant une solidité incontestable offre encore de très grands avantages pour ce travail – d'abord étant très léger par ce fait, il contient très peu d'humidité et ne laisse à craindre aucun inconvénient pour le travail des bois ou châssis qui peuvent y adhérer – puis chaque face de colonne devant avoir huit mètres de hauteur étant exécutée d'une seule et même partie, les cannelures auraient une régularité qu'aucun autre mode moulage (étant exécuté par partie ne pouvant avoir plus d'un mètre cinquante) ne peut donner, et enfin à la destruction du palais, les colonnes ainsi que les chapiteaux n'étant fixés que par des vis

peuvent être déplacés et servir à toute autre décoration ». Sa candidature sera retenue, tout comme celle du statuaire Henri Chapu chargé des cariatides de la Grande galerie. Le 15 octobre 1866, le Directeur des travaux signale que Chapu termine sa maquette qui « paraît bien réussie ». Le 22, il la fait reproduire en plâtre, le 29, il la reprend après étude de la Commission, le 5 novembre, il y apporte les corrections demandées et doit attendre la séance du comité du Commissariat général du 17 décembre pour que soit approuvé son travail en même temps que la soumission de M. Tétard, pour les piédestaux de ces cariatides. Le 26 décembre, l'atelier Ganet aîné est alors chargé du « moulage à creux perdu des modèles de ces deux cariatides et de deux épreuves et moulage à bon creux des dites cariatides, coulées de 64 épreuves, réparées et mises en place ». Quant au mouleur Desachy, il obtient l'adjudication du « moulage, épreuves et exécution en staff des 64 statues, les dites d'une seule pièce moins la console et les bras, le réparation, leur mise en place et fixées de manière à pouvoir les déplacer sans aucune difficulté (pour la raison qu'elles sont d'un seul morceau), tous les raccords faits, et compris tous frais d'armature ». Les travaux se poursuivent et le 7 février 1867 lors du paiement d'acompte, Hardy précise à Sébastien Krantz : « [Desachy] a absolument besoin d'être soutenu si nous voulons arriver à l'heure dite. Nous avons du reste tout lieu d'être content du travail qu'il fait jusqu'à présent et certes nous n'avons pas à regretter d'avoir choisi ce mouleur malgré ses faibles ressources ». Lors de la séance de la Commission du 1^{er} mars, est analysée sa soumission pour la fourniture et la pose de 108 épreuves de consoles en staff destinées à l'ornementation de la base des piliers. Le 18 mars, il reçoit l'ordre de hâter la pose des épreuves des cariatides [ordre n° 75 : « Quand nous enverrez-vous le second modèle ? À cette heure, la grande porte est débarrassée, vous y placerez les figures aussitôt que possible, je ne doute pas que vos ateliers marchent jour et nuit »]. Le 23 mars, Desachy étant en retard pour la fourniture des 54 épreuves de cariatides, l'architecte lui propose de « limiter le nombre des cariatides à 20 épreuves placées aux portes principales et à garnir le surplus des piliers avec des consoles » [ordre n° 85]. La proposition est approuvée par le mouleur.

D'autres sculpteurs interviennent pour des travaux de moindre envergure : le 18 juin 1866, les entrepreneurs Lippmann et Édouard Schneckenburger obtiennent l'adjudication de la « fourniture et pose de 54 piédestaux circulaires en simili-pierre et de 4 piédestaux barlongs à placer à la base des colonnes de la marquise intérieure de la cour centrale » [les deux hommes ont inventé cette matière plus légère que le carton-pierre, facilement utilisable en décoration intérieure comme extérieure, *Rapports*, cl. 65, p. 86-87]. En octobre, il leur est signalé [ordres des 10 et 31 octobre, n°s 3 et 15] qu'après ragrément, la pose demande « un scellement de façon à ce que l'écartement qui s'est produit aux premiers piédestaux ne puisse avoir lieu ». Le 6 octobre, Bourbon, chargé des acrotères, est invité à passer prendre le gabarit pour que son travail soit terminé sans faute le 8 [ordre n° 2]. Goffinon participe aussi à la décoration extérieure du bâtiment et signe le 14 décembre « un prix supplémentaire pour l'étanchement des pilastres ». L'entrepreneur Dumont et C^{ie} assure la décoration des mâts sur le quai d'Orsay et réalise la décoration de l'entrée principale de la Grande galerie venant de la gare. Le 20 mars 1867, l'architecte récapitule avec Tétard ce qui reste à terminer : « 1^o les portes battantes ; 2^o à poser les moulures aux portes de la grande nef ; 3^o à finir les stylobates de la galerie d'archéologie ; 4^o terminer la pose des lisses

dans les chemins rayonnants r. de France et des Pays Bas ; 5° à faire finir le coffrage des portes de fer ; 6° terminer les piédestaux de la Grande galerie. Or, nous sommes à 10 jours de l'ouverture, il faut que tout soit fini, arrangez-vous ». Quant à Mazaroz et Ribaillier, ils sont chargés en novembre 1866 de l'établissement de travaux décoratifs des galeries circulaires et rayonnantes : pour cette décoration du Grand vestibule du palais côté Angleterre, ils seront récompensés d'une médaille d'argent [classe 14].

Parmi les candidats au chantier, tous n'ont pas été retenus comme le sculpteur stucateur Veynard recommandé le 15 octobre 1866 par le comte du Sommerard : il avait concouru à la décoration du vestibule des Beaux arts.

Un ensemble d'édifices plus hétérogènes se trouve disséminé dans le parc : phénomène inédit, ce sont des pavillons spécifiques d'une architecture nationale qui créent surprise et intérêt ou de simples hangars annexes des exposants à l'étroit dans le palais. Les sources d'archives sont moins nombreuses pour ces petits bâtiments mais certains périodiques vantent le pittoresque et l'originalité de ces constructions exotiques ou utiles.

Quelques pavillons sont élevés selon l'inspiration d'une civilisation ancienne comme le petit temple construit par MM. Mariette et Edmond aux frais du vice-roi d'Égypte. Cet édifice n'est pas une simple réduction ou une copie d'un édifice réel : sous la direction éminente de l'archéologue et de Charles Edmond Choiećky, l'architecte Jules Drevet a réuni en un seul bâtiment l'architecture des trois grandes époques égyptiennes. Les sculptures ont été moulées avec du papier dans divers édifices puis coulées en plâtre et rapportées à Paris. Un travail équivalent est réalisé dans les Catacombes pour les États pontificaux par M. Rossi et l'architecte Honoré Daumet avec cette architecture caractéristique de la première Rome chrétienne, ou par Léon Méhédin avec le temple de Xochicalco où il a pu placer plusieurs de ses moulages de codex mexicains. Les hommes du métier apprécient les recherches faites par Alfred Parvillée sur le style arabe qui prend pour base de toute décoration le système géométrique pour déterminer figures et ornementation et l'harmonie qu'il établit entre la structure, les aménagements intérieurs et l'ornementation extérieure [cf. la mosquée du Champ de Mars ou le pavillon du Bosphore, médaille de bronze classe 8]. Alfred Chapon, lui, réalise sous la direction de Jules de Lesseps les pavillons de la Chine, du Siam, du palais du Bey de Tunis et des écuries du Maroc : il reçoit d'ailleurs une médaille d'argent pour sa reproduction à moindre échelle du Bardo de Tunis. Quant à Drevet, il réalise également le Selamlík égyptien dont « les coupoles d'azur et d'or s'harmonisaient avec les murs zébrés de bleu et rouge ». Les nations font appel à leurs propres architectes ou à des français exécutant sous la direction de commissaires ou d'architectes étrangers : le Portugal s'est adressé à M. Rumpelmeyer pour son palais renaissance manœlesque inspiré de la cathédrale de Belem, l'Espagne à M. Echeverria pour la reproduction du château de Castellanos près de Salamanque, la Roumanie à M. Baudry pour l'église évocatrice de celle de Kurtea à Ardgèche et l'Autriche à MM. Weber et Gruska.

D'autres édifices répondent à une démarche différente et présentent une architecture contemporaine typiquement nationale : la maison en bois élevée par MM. de Fahnehjelm et Christensen et l'architecte M. Cedergren pour la Suède est inspirée de celle de Gustave Wasa à Ornès : elle en garde l'authenticité tout en répondant parfaitement aux

exigences modernes et est appréciée pour l'originalité de sa structure et la qualité des assemblages de matériaux de construction. Il en est de même pour la maison japonaise, exacte copie d'une maison de thé typique. Si l'Asie, la Russie, l'Orient et la Scandinavie réunissent tous les suffrages des visiteurs par l'exotisme de leur architecture, elles divisent les spécialistes de la construction dont les uns critiquent les découpes ornementales scandinaves trop complexes ou la faiblesse des charpentes russes [Paul Bénard qui a exécuté en France les dessins de l'architecte M. de Grogorowitch « accumule les défauts dans la conception des charpentes et dans l'abus des découpes ornementales », cf. A. de Baudot, *Le Moniteur des architectes*, 1867, col. 259-261], alors que d'autres y voient une occasion nouvelle de renouveler habilement leur art et leur vocabulaire décoratif. Architectes et sculpteurs de façades retiennent essentiellement les pavillons qui allient qualité de la construction et éclectisme de l'ornementation : vitraux coloriés, carreaux de faïence polychrome, bois découpés, tuiles vernissées de couleur, entrent définitivement dans le vocabulaire décoratif des architectes français.

Enfin, la dernière catégorie de ces petits édifices se veut purement utilitaire : chalet, kiosque, hangar ou maison ouvrière allient simplicité et économie. Facilement démontables, elles démontrent qu'une maison peut être « mobile ». À leurs côtés, se trouvent tous les bâtiments civils qui répondent à un programme précis : restaurant, phare, gare, théâtre, chapelle sont des bâtiments universels, susceptibles d'être élevés dans n'importe quelle partie du globe, avec des moyens simples, des techniques réalisables et une décoration sobre et anonyme.

L'ensemble de ces constructions aussi variées par la taille, la datation que par l'esthétique, présentent donc une sorte de fresque internationale de l'architecture dans l'enceinte même du parc.

Dans les différentes galeries, les exposants présentent aussi aux hommes de l'art le produit de leurs fabrications et les avancées techniques ou fonctionnelles de leurs créations : matériaux, techniques, outillages et motifs originaux. Grâce à l'application du dessin et de la plastique aux arts industriels [classe 8], il est désormais possible de reproduire des œuvres graphiques ou plastiques par des procédés mécaniques, physiques ou chimiques. « Le mécanicien Achille Colas n'a-t-il pas un peu fait pour la statuaire ce que Gutenberg avait longtemps avant lui réalisé pour la pensée écrite ? » se demande Barbedienne dans son rapport de la classe des Bronzes d'ameublement [*Rapport*, t. II, p. 285]. L'industrie ne peut que féliciter la multiplication fiable des modèles dans tous les domaines. « Conserver la pureté des formes, approprier la matière à l'importance et à la destination des objets, apporter autant de soins à la composition qu'à l'exécution, tel devrait être l'objectif de tout artiste consciencieux, tel doivent être les bases sur lesquelles pourra se conclure l'alliance possible et vraiment féconde de l'art avec l'industrie » [*Ibid.*, t. II p. 163]. L'art de la gravure a trouvé dans les recherches du physicien russe Boris Semionovich Jacobi les moyens de reproduction en nombre que la taille-douce, l'acier ou le cuivre ne pouvaient lui procurer sans risquer de dénaturer l'original par une multiplication excessive de copies : il obtient d'ailleurs un Grand prix pour son application de la galvanoplastie aux arts. À sa suite, M. Samson a obtenu des résultats satisfaisants évitant l'usure de la planche et la dégradation progressive de la précision des tirages, soit dans ses contours, soit dans son modelé.

Cette constance de qualité dans la reproduction ouvre la porte à de nombreux arts dits secondaires et la France présente des pâtes propres à affronter les intempéries. Les façades peuvent arborer des peintures sur lave comme celles de Jules Jollivet, ou des faïences sur plaques de M. Devers qui ouvrent de nouvelles perspectives à la décoration monumentale. Utilisée dans l'architecture italienne ou orientale depuis l'Antiquité, la mosaïque voit son champ d'action s'ouvrir vers des essais prometteurs. M. Collinot et son collaborateur Adalbert de Beaumont proposent une application de ces pâtes cuites à l'échelle monumentale, avec des briques émaillées, des terres vitrifiables et des émaux transparents de couleur. Les deux hommes sont récompensés par une médaille d'or pour le caractère industriel indéniable de leur pâte et pour la variété de leurs motifs : ils ont puisé « leurs modèles dans les plus beaux types empruntés au génie persan, chinois, arabe ou mauresque ». Or, on le constate au Champ de Mars où les constructions orientales présentent ce type nouveau d'ornementation « la céramique est la vraie peinture des monuments. Quand elle sera adoptée pour les frises, les cordons, les arcs et les moulures, la substitution de la faïence amènera avec elle la couleur inaltérable à l'air au gaz et à la fumée et à l'humidité. Elle jettera sur l'ensemble gris blafard de nos villes la gaieté et la variété qui leur manquent ». Les découvertes chimiques ont permis de multiplier les tons de la palette et d'obtenir des effets grâce à de nouveaux émaux colorants qui combinent motifs d'entrelacs de fleurs, animaux chimériques, rinceaux enroulés et éléments de la nature traités de façon fantastique. Dans le groupe VI des Matériaux de construction, on retrouve également des terres cuites comme celles de Gilardoni, Muller, Garnaud et Dumont qui fabriquent tuiles, briques mais également motifs d'ornements, frises, carreaux rehaussés de couleur vernie ou émaillée. D'autres matières artificielles comme le simili-pierre de Lippman et Schneckeburger et la pierre artificielle d'Oudry ouvrent des perspectives intéressantes aux architectes comme aux sculpteurs d'ornements.

D'autre part, le jury va décerner à la France tous les Grands prix du Groupe III consacré au Mobilier et au Vêtement [classes 14 à 39] : la supériorité française est donc proclamée en matière de goût. Les principales manufactures d'art industriel [Barbedienne, Christofle] ou les manufactures impériales [Sèvres, Beauvais ou Les Gobelins] ont été systématiquement mises hors concours, certains membres du jury faisant partie des services de direction des ces entreprises. Les grandes entreprises d'art ne ménagent pas leurs efforts pour adopter les techniques nouvelles et les évolutions esthétiques : la maison Christofle met ainsi au point une technique de galvanoplastie. Ce groupe révèle une meilleure connaissance du savoir-faire de chaque profession et de l'emploi judicieux des matériaux : « on apprend à adapter la forme à la matière en donnant aux moulures l'accentuation, le profil le plus propre à faire valoir la beauté de la fibre du bois, du grain, du poli du marbre en un mot les diverses qualités des matières ». Cette meilleure appréciation des matières permet aux sculpteurs travaillant dans ces ateliers d'améliorer les formes, les rendus et les détails propres à chaque matériau afin de le reproduire plus fidèlement, sans souci excessif de copie. Les ateliers artisanaux ou industriels représentatifs du savoir-faire français deviennent donc par leurs médailles, les émissaires de notre activité artistique manufacturière.

L'emploi dans la décoration intérieure du carton-pierre [classe 15] s'étant beaucoup développé depuis la précédente exposition, on retrouve parmi les exposants Delapierre dont « les moulures étudiées avec soin sont d'une exécution excellente », Huber frères et C^{ie}, Hardouin, Rosetti, et Baillif, tous sculpteurs d'ornements reconnus intervenant sur les façades monumentales comme dans la décoration intérieure des appartements. Une médaille d'argent est attribuée à Knecht, des médailles de bronze à Huber, Hardouin, la veuve de Bay, J.-F. Solon, E. L'excellent et Aubouer fils. Des mentions honorables sont décernées à B. Masseron, Charles Hallé et Raffi. En matière de stuc, sont récompensés les ateliers de J. Crapoix [médaille d'argent pour ses carrelages] et de la veuve Henri Bex [médaille de bronze pour les marbres]. Comme dans les précédentes expositions, des coopérateurs sont également gratifiés de médailles : Hilaire et Charbro sculpteurs chez les ébénistes Fourdinois et Grohé, Noël Quillet dessinateur chez Mazaroz en reçoivent tous les trois une de bronze. Les céramistes J. B. A. Boulenger et G. Facchina sont récompensés l'un d'une médaille de bronze, l'autre d'une mention honorable et le décorateur Leroux de la médaille d'argent des coopérateurs.

La classe 17 rassemble des terres cuites : ce matériau a un double avantage, celui de l'économie et celui de la flexibilité. Beaucoup moins onéreux que la pierre de taille, il peut être moulé et adopter ainsi toutes les formes qu'on veut lui donner. Parmi les exposants citons Garnaud pour ses statuettes, Charles Champigneulle pour la statuette [mention honorable], M^{me} Jean de Bay également pour les statues et ornements en tous genres. Les grès communs « à la pâte dure, dense, imperméable et sonore se composent d'argile plastique dégraissée avec du sable quartzeux ou du ciment d'argile ou de grès ». Ils donnent des pièces solides d'une couleur variant du gris perle au rouge brun qui peuvent prendre les formes souhaitées, soit par façonnage sur un tour soit par moulage.

Cependant, des critiques signalent le retard français en matière d'art décoratif : trop frileux et soucieux du respect de l'art traditionnel, l'ornementation française a tendance à n'être qu'une pâle copie de motifs anciens, sans aucune création, ni style particulier. Empruntant aux siècles passés motifs, styles, et composition, les ornemanistes de la première moitié du XIX^e ont eu tendance à les recopier sans aucune interprétation personnelle, ni imagination. Or, la tradition ornementale a toujours été soucieuse de la destination des objets qui déterminait le choix des motifs et des colorations. Les créations de ces dernières années ont eu tendance à perdre de vue l'utilisation qui allait en être faite et à composer des ensembles où couleurs, proportions et style étaient totalement indépendants. L'exposition offre cependant quelques exemples d'un renouveau : le pavillon des châles de la Compagnie des Indes élevé par l'architecte Georges Diéterle est remarqué par les critiques « pour ses emprunts parfaitement mesurés aux décorations des habitations indiennes » et lui vaut une médaille de bronze. Le kiosque du vice-roi d'Égypte ou le palais tunisien « ont charmé les artistes et les gens du monde mais leur mérite consiste moins dans les détails intérieurs que dans les dispositions sveltes et gracieuses de cette architecture orientale qui exprime si parfaitement le climat et les mœurs de ses habitants. De même, la maison ottomane d'inspiration persane est réalisée par la maison Parvillée « dans une parfaite harmonie des proportions de ces briques émaillées en rapport avec son ornementation » [médaille d'argent]. Sont signalées également la décoration de la maison chinoise exécutée par Rubé et

Chaperon ou la création d'un service de table par la manufacture de Montereau dans le goût japonisant récemment en vogue [service Rousseau], toutes deux inspirées de produits orientaux dont ils ont su « garder leur caractère natif tout en s'adaptant aux besoins de l'époque » [cf. *Ibid.*, Groupe III, p. 5-17].

Depuis la publication de *L'Extinction du paupérisme* en 1844, Napoléon III a le souci d'une réelle politique sociale. Il y est aidé par le commissaire de l'Exposition Frédéric Le Play qui, lui aussi, œuvre pour une amélioration de la condition ouvrière [« Nous devons à nos ouvriers plus que le salaire »]. À leur instigation, un dixième groupe est créé consacré à l'Économie sociale et aux Produits à bon marché pour la classe ouvrière. Des visites de l'Exposition sont organisées pour les ouvriers, suivies de discussions concernant les progrès techniques les plus marquants et les questions d'économie sociale. L'examen des rapports de ces assemblées révèle des hommes fiers de leur métier et conscients de leur savoir-faire, intéressés par les questions fonctionnelles et les améliorations pratiques de leur art, mais également soucieux des questions sociales liées à leur profession. Il est vrai que l'essor croissant des syndicats conjugué à l'implantation française de l'Association internationale du Travail [AIT] et aux idées de Fourier favorisent ce climat de réflexion sociale.

L'enseignement du dessin déjà amorcé dans les années 1855 n'a fait que croître, s'organiser et se populariser : « il n'est pas d'objet où le dessin n'ait pas précédé la fabrication, où la multiplication des formes ne soit une condition d'accès » [*Ibid.*, Groupe II, classe 8, p. 150]. Cet art se révèle indispensable dans la formation du goût, la connaissance des formes et l'art de la composition pour ceux qui souhaitent travailler dans un atelier dont l'activité essentielle sera d'appliquer l'art à l'industrie. Déjà en 1863, le *Rapport sur l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts* préconisait « l'idée de développer un style national qui donnerait une direction esthétique à l'industrie dans le cadre d'une formation du goût des consommateurs par l'art » [*Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. 15, p. 563-569. Il a été suivi par la nomination d'une Commission pour l'enseignement professionnel et technique le 22 juin 1863, et par la réforme de l'École des Beaux-Arts le 13 novembre suivant]. La ville de Paris a également réorganisé l'enseignement du dessin dans les écoles municipales et en 1867, 190 écoles donnent deux ou trois fois par semaine des leçons de dessin linéaire et d'ornements à près de 9 000 élèves. S'y ajoutent 36 écoles ouvertes le soir aux ouvriers et six écoles municipales de jour pour jeunes gens. On y enseigne « le dessin, le modelé de l'ornement et la figure, le dessin géométrique et les éléments de composition appliquée à l'industrie (formes propres à la construction des bâtiments, des machines, de l'outillage, etc.) ». D'autre part, l'École spéciale de dessin ouvre ses portes aux jeunes ouvriers désireux de se spécialiser dans les diverses industries qui se rattachent à l'art, la construction et l'architecture. Enfin, des sculpteurs d'ornements comme MM. Levasseur et Lequien ont ouvert des classes de dessin d'adultes dans divers arrondissements : l'un et l'autre obtiennent pour cette raison une médaille d'argent et plusieurs de leurs élèves se voient distingués d'une mention honorable de coopérateur [Savreux, Napoléon Alliot, Gustave Biermant, Edmond Houblert, Gilbert et Pesné]. Pour ceux qui ne pourraient pas accomplir de voyages d'étude en province ou à l'étranger, les périodiques, les réimpressions des classiques et de nouveaux

ouvrages permettent d'étudier les différents éléments de décoration [cf. *Dictionnaire du mobilier français* ou *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc]. Pour cette raison, le journal *Le Magasin pittoresque* est récompensé pour sa vigilante politique éditoriale en matière d'architecture : le collaborateur Jean Best reçoit une médaille de bronze et Édouard Chartron fondateur et rédacteur en chef, une médaille d'or de coopérateur. De nouveaux périodiques consacrés à l'art industriel voient le jour [*Le Manuel de peinture*, *Le Journal de la Menuiserie*], et des recueils de motifs par thème sont édités [*La Flore ornementale* de Ruprich Robert (médaille de bronze) *Recueils et dessins gravés* d'A. de Beaumont ou *L'Album indo-parisien* par Delahaye]. En outre, des recueils de relevés ou des musées de moulages permettent de se familiariser avec les motifs plus exotiques ou le résultat de fouilles antiques récentes : les collections comme celle Campana [dont une partie vient d'être installée au Louvre] ou celles d'Alexandre du Sommerard ou de Félix Ravaisson donnent un accès aisé aux œuvres. Owen Jones offre dans sa *Grammar of ornaments* un catalogue de tous ces ornements, publiés par feuillets, chacun consacré à un motif précis [médaille d'or des coopérateurs de la classe 15]. Tous facilitent la propagation et la connaissance des notions élémentaires d'art décoratif. La réforme de l'apprentissage conjointe à l'ouverture de ces écoles gratuites de dessin et des cours du soir pour ouvriers et au recours désormais familier aux ouvrages de référence aboutissent à la formation d'artisans, compétents et aguerris à un savoir-faire pratique varié et au « bon goût » français si prisé par les étrangers.

Cette nouvelle Exposition soutient l'essor de la mécanisation, l'amélioration des reproductions et les recherches innovatrices tant techniques que décoratives. Elle confirme aussi l'excellence des savoirs et des qualifications, et affirme une volonté nette de fournir une formation complète et sérieuse. Artisans, ouvriers et industriels amorcent un dialogue et la présence des sculpteurs d'ornements au sein des entreprises industrielles en est un des signes révélateurs.

« L'industrie a fait pour le tableau, pour la statue, pour l'orfèvrerie ce que l'imprimerie a fait jadis pour le manuscrit : elle en tire des exemplaires indéfinis. Conserver la pureté des formes, approprier la matière à l'importance et à la destination des objets, apporter autant de soins à la composition qu'à l'exécution, demeurer sobre, simple et vrai, sans cesser d'être original, tel devait être l'objectif de tout artiste consciencieux, et tels doivent être les bases sur lesquelles pourra se conclure l'alliance possible et vraiment féconde de l'art avec l'industrie » *Ibid.*, Groupe II, p. 162]. C'est bien cette question fondamentale de l'art industriel qui semble être au cœur de tous les débats en 1867 : « Les artistes ont-ils su concilier les règles du Beau, l'intelligence du Vrai et du Simple avec les exigences multiples d'une production sans précédents ? ». L'exposition de 1867 offre une nouvelle fois aux hommes de l'art français la possibilité de réfléchir à l'articulation du Beau, du Vrai et de l'Utile tout en enrichissant leur vocabulaire décoratif, en confrontant leur savoir-faire et en affirmant leurs compétences.