Art & industrie, XVIII^e-XXI^e siècle, sous la direction de Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf, Paris, 2013

Régis Couillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/7340>

DOI : 10.4000/ephaistos.7340

ISSN : 2552-0741

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 96-102

ISSN : 2262-7340

Référence électronique

Régis Couillard, « Art & industrie, XVIII^e-XXI^e siècle, sous la direction de Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf, Paris, 2013 », *e-Phaïstos* [En ligne], II-2 | 2013, mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/7340> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ephaistos.7340>

**Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf (dir.),
Art & industrie - XVIII^e-XXI^e siècle
(Paris, éditions Picard, 2013, 291 pages)**

Régis Couillard

Masterant en histoire de l'art,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Étudiant de l'École des hautes études
en sciences sociales

Art et industrie. L'étude du rapprochement de ces deux univers sur un temps long, des premières manufactures françaises à l'émergence progressive d'une esthétique dite industrielle, instigatrice de nouvelles normes visuelles, est une entreprise ambitieuse. Pour ce faire, l'ouvrage *Art & Industrie XVIII^e-XXI^e siècle*, dirigé par Pierre Lamard (Professeur d'histoire industrielle, UTBM) et Nicolas Stoskopf (Professeur d'histoire contemporaine, université de Haute-Alsace), réunit 19 communications issues de la 4^{ème} édition des journées d'histoire industrielle de Mulhouse et Belfort. Plusieurs d'entre elles proposent des reproductions de dessins, de plans, d'articles de presse généraliste et spécialisée, de gravures et de photographies d'objets. La retranscription d'une table ronde, axée sur des problématiques contemporaines, sur lesquelles nous reviendrons par la suite, clôt sur les perspectives offertes par le XXI^e siècle en matière d'art et d'industrie.

Les tensions autour des liens entre art et industrie semblent naître du rejet de la dichotomie classique entre « arts libéraux » d'un côté et « arts mécaniques » de l'autre. Pourtant sans enjeu au XVIII^e

siècle, comme l'atteste la définition des « arts » du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798 qui utilise le terme aussi bien pour l'un comme pour l'autre, l'art étant avant tout une « méthode de bien faire », c'est autour des années 1830-40 et des romantiques que l'Art se pourvoit de la majuscule fatidique qui induit une classification des œuvres au sein de laquelle l'industrie et ses méthodes de fabrication n'ont pas leur place. Jean-François Luneau rappelle alors la phrase lapidaire de Victor Hugo en 1825 : « L'industrie a remplacé l'art ». C'est aussi parce que l'Art touche au sacré, voire au divin, qu'il doit par essence élever l'âme, à la fois celle de l'artiste et celle de celui qui se délecte de l'œuvre, que le Romantisme ne peut pas, en théorie, admettre le rôle de l'industrie au sein du processus créatif d'une œuvre d'art. Face à des machines de plus en plus capables d'imiter et sublimer la nature, pré carré de l'Art par essence, l'artiste se sent menacé non seulement dans son travail mais aussi dans son rôle social. Du côté des industriels, toujours en 1825, A. Garnier rapporte dans un article intitulé « Le salon des industriels » paru dans le journal saint-simonien *Le Producteur*, qu'un sculpteur de

bronze a demandé à un fondeur de garder le secret sur son identité afin de ne pas être accusé de « dégrader l'art »¹. Dénonçant la « macule servile » qui plane abusivement sur les artistes qui feraient appel à eux, A. Garnier se montre ici comme le porte-parole d'une industrie incomprise. Si Victor Hugo accuse l'industrie de chercher à se substituer à l'art, Marie-Agnès Dequid nous montre que les choses sont plus complexes, en rappelant qu'au début du XIX^e siècle les horlogers parisiens se sentent menacés non seulement économiquement mais aussi artistiquement par les manufactures et la production de masse.

Question de terminologie

Il s'agit alors pour l'art de mettre à distance l'industrie, et pour l'industrie de s'approprier les codes du monde de l'art. Dans ce cadre fleurit, tout au long du XIX^e siècle, une multitude de termes hybrides, fruits des difficultés à nommer et à penser une association de deux mondes désormais jugés antinomiques, qui traduisent autant le malaise des puristes, attachés à un Art académique sinon rien, que l'anoblissement des productions qui découlent de l'extrême fécondité de l'alliance de l'artiste et de la machine. S'opposent alors aux « beaux-arts », dans une parfaite logique d'opposition du sériel face à la suprématie de l'œuvre unique, les « arts appliqués », les « arts décoratifs », les « arts industriels » mais aussi les « arts utiles » et les « arts mineurs ». Si la majorité des communications aborde alors des points de contact entre art et industrie établis au XIX^e siècle, c'est bien parce que le rapprochement entre l'un et l'autre au XIX^e siècle est à la source de tensions, de conflits conceptuels et d'ambiguïtés, amplifiées d'une part par le rejet de la part du monde de l'art des modes de production industriel et d'autre part par le « besoin d'art »² de plus en plus pressant de l'industrie pour légitimer des productions sérielles à faible valeur ajoutée.

Les hésitations de la terminologie sont le grand symptôme du choc de la rencontre entre l'art et

l'industrie. Ils reflètent les difficultés à définir et à délimiter des frontières claires entre art et industrie aussi bien pour qualifier les productions que le statut des différents acteurs qui forment la chaîne de création. L'intervention liminaire de Jean-François Luneau permet d'y voir un peu plus clair dans les hésitations sémantiques qui émaillent la difficile mise en mots de l'union de l'Art et de l'industrie.

Dès les années 1850 et jusqu'à l'avènement de l'expression « art décoratif » trente ans plus tard, des sociétés, des écoles, des musées et des revues utilisent dans leur dénomination des expressions qui joignent art et industrie, tels que « arts industriels » et « industrie d'arts » et diffusent ainsi une approche moderne, voire même positiviste, de l'objet produit par l'industrie. Florence Stiline rappelle ainsi que la deuxième moitié du XIX^e siècle est une époque où la hiérarchie des arts est remise en cause, l'époque du « combat en faveur de « l'art pour tous » et « l'art dans tout » », conférant à l'Art le devoir d'élever l'individu et à terme la société entière, et c'est dans cette optique que l'industrie céramique s'est rapprochée du monde de l'art. Pourtant, autour de 1900, la terminologie est loin d'être fixée et définitive comme en témoignent les débats théoriques qui peuplent les colonnes de la revue *Art et Décoration*. Si la différence entre « art décoratif » et « art industriel » semble se préciser, avec d'un côté un art décoratif témoignant d'une mise en œuvre à la fois conceptuelle et pratique de l'artiste et de l'autre un art industriel impliquant une production sérielle mécanisée et éclatée en de multiples opérateurs, il n'en est pas de même pour d'autres termes comme « art industriel », « art appliqué » ou encore « industrie d'art » qui, selon Fabienne Fravallo, semblent interchangeables en fonction des auteurs qui les utilisent...

Le XX^e siècle n'apporte pas davantage de précision dans la définition des liens entre l'art et l'industrie. De « l'esthétique industrielle » aux « arts ménagers » en passant par le terme « design », le XX^e siècle développe des termes nouveaux, fruits de l'émergence rapide et durable des

bureaux d'études dans les années 1950. De grandes figures, parmi lesquelles Raymond Loewy, Charlotte Perriand ou Andrée Putman, participent à la reconnaissance sociale du designer et de ses créations. Régulièrement exposé dans les musées d'art contemporain, c'est doté de ses icônes et de ses mouvements, en connexion avec l'histoire de l'art, que le design s'impose en tant que discipline légitime depuis une dizaine d'années. Mais pour David Cascaro, « design » est loin d'être un mot miracle. Regroupant des champs d'intervention aussi variés que le design culinaire et le design sonore, il ne vient en rien résoudre les problèmes de terminologie qui sous-tendent les liens entre l'art et l'industrie et doit être appréhendé en fonction du domaine dans lequel il intervient.

Les industries et leur « besoin d'art ».

Les interventions relatant un point de contact entre art et industrie au XIX^e montrent toutes que cette rencontre résulte de l'intention des industriels et jamais du monde de l'art. C'est ce que Pierre Larmard désigne comme le « besoin d'art » des industries au XIX^e siècle. Ce besoin d'art est une constante dans les études de cas proposées par les intervenants du colloque, et plusieurs caractéristiques sont ainsi dégagées.

Il est d'abord nationaliste, l'industrie française se cherche une plus-value qu'elle pourra afficher à l'international, notamment lors des expositions universelles, et prouver qu'elle peut créer des objets issus de l'industrie capables de perpétuer ce qu'est le bon goût à la française. Pour Serge Benoit, qui relate les initiatives prises de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale (SEIN) pour favoriser l'articulation entre art et industrie, c'est l'affirmation de la supériorité française face à la Grande-Bretagne qui sous-tend la promotion de l'excellence à la française :

« Parmi les thèmes développés par les dirigeants de la SEIN, il y a celui, de portée stratégique qui était

directement issu de l'Exposition de Londres, sur la place des arts industriels dans le positionnement commercial international de l'industrie française, dans la division internationale du travail par rapport notamment à la Grande-Bretagne, sa principale concurrente. L'exposition avait en effet révélé que l'un des domaines sur lesquels s'était manifestée une supériorité de la France sur sa rivale était celui des arts industriels, à la faveur de ce qui était présenté comme le bon goût français. »

Serge Benoit cite alors Jean-Baptiste Daumas qui, dans le bulletin de la SEIN de mars 1853, analyse les productions industrielles françaises comme étant les fruits « de la science, des arts et de la royauté³ », à l'inverse des productions anglaises qui sont démocratiques par essence. Pour S. Benoit, la position de la SEIN est en droite lignée de la « tradition colbertienne⁴ » qui prône l'affirmation de la suprématie française à l'international par le prestige des productions dites haut de gamme. C'est dans cette optique, en tant qu'héritières d'une vision parfaitement aristocratique du bon goût à la française, modelée au XVIII^e siècle, que se penseront les manufactures françaises, comme Sèvres, Saint-Amans, Denière ou Christofle lors des expositions internationales.

Il est aussi bourgeois, ce « besoin d'art » qui vient satisfaire une forte demande d'objets de décor et d'ameublement qui pourront témoigner, pour un coût moindre, du rang social de l'acquéreur. C'est sur cette demande que naît le succès de l'entreprise d'orfèvrerie Christofle qui, par le procédé de l'électrolyse, permet de mettre sur le marché des services d'argenterie accessible à une bourgeoisie qui cherche à se distinguer socialement et qui veut le faire avec les moyens financiers qui sont les siens. La dimension artistique est un argument de vente,

c'est grâce à lui que de nouveaux marchés peuvent être séduits.

Le « besoin d'art » de l'industrie est enfin compensatoire. La diminution du coût de certains matériaux exige souvent une plus-value pour maintenir les prix. C'est ce que souligne Nadège Sougy dans son intervention. Plus le coût d'un matériau autrefois rare baisse, plus la demande en art est forte pour compenser la perte du premier. La chute du prix des matériaux se compense par une valorisation artistique. Cette dernière devient l'argument de vente principal. La plus-value artistique permet de maintenir les prix et compenser la chute des prix des matériaux. Dans un second temps, c'est sur ce créneau que se joue le renouvellement de l'offre créative. Or cela n'est pas sans conséquence : Nadège Sougy souligne que ce procédé change le rapport à l'objet en instillant les notions de duperie et de tromperie par l'imitation. L'industrie singe l'art, le tire vers le bas et le détourne de sa quête du beau pour des raisons mercantiles.

Quid du statut de l'artiste ?

La question du statut de l'artiste est revenue à plusieurs reprises lors du colloque. La définition de ses contours ne peut se faire qu'en prenant pour point de départ l'analyse d'une production bien particulière. Ainsi, selon les industries et selon le domaine dans lequel il œuvre, le rapport à l'artiste est complètement différent. Florence Stiline, qui s'intéresse à l'industrie céramique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, signale à ce sujet le manque de reconnaissance des manufactures envers les artistes à qui elle fait appel. En revanche, pour Sébastien Quéquet, qui travaille également sur l'industrie céramique à la même période, les entreprises font appel à des signatures prestigieuses, notamment le peintre Jean-Léon Gérôme, pour attirer une clientèle, mais aussi pour obtenir des médailles et des prix. Néanmoins, outre les collaborations avec de grands peintres, les entreprises céramiques attirent des artistes qui travaillent par

dépôt pour elle. Il donne l'exemple du peintre Eugène Froment-Delormel qui cherche à mener une carrière de peintre de salon mais rejoint Sèvres parce que ses toiles se vendent mal. En dehors des manufactures elles-mêmes, la reconnaissance sociale du créateur et l'affirmation de son statut d'artiste sont aussi le souci des sociétés d'encouragement. Si pour Serge Benoit, « la liaison entre l'industrie et les arts a constitué une constante préoccupation de la SEIN », elle utilise la reconnaissance du statut d'artiste aux créateurs comme une véritable stratégie d'encouragement des arts industriels. Pour ce faire, S. Benoit explique que la SEIN met en place dès 1852 une instance dédiée aux rapports entre industrie et beaux-arts : la commission des beaux-arts appliqués à l'industrie. Composée de cinq membres, elle se restructure en 1876, passant à 12 membres, et rebaptisée comité des Constructions et beaux-arts. Au sein de ce dernier se côtoient alors des personnalités du monde de l'industrie, comme Jules Pierre Diertelé, le directeur de la Manufacture nationale de Beauvais, des ingénieurs et architectes comme Emmanuel Brune (un polytechnicien également professeur à l'école nationale supérieure des beaux-arts), et des artistes, comme le sculpteur Alexandre Henry Dufresne ou encore le graveur Albert Barre. Le Comité des constructions et des beaux-arts organise des concours, remet des prix et décerne des médailles. À la manière du prix de Rome, elle décerne ainsi en 1877 près de trente médailles, récompensant aussi bien Théodore Deck pour ses faïences que les frères Appert pour le verre. S. Benoit précise que ce type d'initiative n'est pas l'apanage de la SEIN, d'autres sociétés en France ont mis en place en leur sein des comités dédiés à la promotion de l'art. Proche des préoccupations de la SEIN, la Société industrielle de Rouen s'est ainsi pourvue d'un comité des beaux-arts et arts photographiques.

Dans une logique différente, l'auteur souligne que le comité chargé des liens entre l'art et l'industrie de la Société industrielle de Mulhouse a, quant à elle, concentré son action autour de la mise

en place de musées industriels. Cette question de la création de musées d'art et d'industrie est traitée dans un autre article de Claudine Cartier. Récurren-
 te au XIX^{es}, notamment sous le Second Empire et la III^e République, elle est liée à une vision de la société où l'État s'affirme en tant que commanditaire de prestige et instigateur d'une politique éducative qui explore les vertus pédagogiques du beau. En 1862, dans *Des destinées du musée Napoléon III. Fondation d'un musée d'art industriel*, Emile Galichon (1829-1875) revient sur la raison d'être de ce type de structure.

« L'exposition de 1851 qui, en faisant ressortir notre suprématie dans les productions où l'art s'allie à l'industrie, livra aussi le secret de notre force (...) et qu'un musée Napoléon III réunisse les monuments intéressants pour la science, révèle aux fabricants les procédés perdus depuis des siècles, et enseigne comment l'art peut rehausser et embellir l'industrie. »⁶

À Paris, l'industrie bénéficie alors de deux espaces muséaux distincts mais complémentaires. D'une part, le musée des arts et métiers, pour montrer la machine qui produit, et d'autre part, le musée des Arts décoratifs pour montrer l'objet produit. Ces deux ensembles sont pourvus d'un système éducatif attaché, le Conservatoire des arts et métiers pour le premier et l'Union centrale des arts décoratifs pour le second. Au sein de ce schéma, c'est non seulement une institutionnalisation des relations entre l'art et l'industrie que l'on constate, mais aussi la reconnaissance des créateurs eux-mêmes qui, à l'instar du couple musées des Beaux arts/écoles des Beaux-arts, ont aussi leurs lieux à la fois d'inspiration, d'apprentissage visuel et de délectation et d'élévation de l'âme. L'exposition des objets dans un parcours muséal apparaît également comme un outil pour affirmer la reconnaissance du créateur à la manière d'un peintre ou d'un sculpteur

dans un musée classique. À ce titre, S. Benoit juge « exemplaire et pionnière » l'action menée par la Société industrielle de Mulhouse en faveur des musées d'art et d'industrie par les rapprochements qu'elle suscite sur le plan de l'échange et de la reconnaissance des savoirs et des pratiques.

Mais cela ne résout pas pour autant les difficultés de la question du statut du créateur. Les communications consacrées aux relations entre l'art et l'industrie au XX^e siècle dévoilent quant à elles de nouvelles tensions liées davantage aux conditions d'élaboration de l'objet et aux questions de propriété intellectuelle. Ainsi, Claire Leymonerie, qui étudie les relations entre Technès et Calor, parle même du « combat perdu pour la signature » mené par bureau Technès en faveur de la reconnaissance de ses stylistes.

« Tandis que les décorateurs se définissent essentiellement comme des auteurs, propriétaires de leurs modèles et s'attachent, autant que faire se peut, à en accompagner et en contrôler l'exécution, les stylistes industriels admettent d'abandonner les fruits de leurs recherches, dessins, plans ou maquettes, entre les mains des industriels qui en assurent librement l'exploitation et la réalisation. »⁷

Claire Leymonerie nous apprend également que, malgré le dévouement de Jacques Vienot (1893-1959), directeur du bureau Technès, Calor ne reconnaitra jamais le statut d'auteur aux stylistes et ne mentionnera même pas sur ses produits la contribution de Technès, alors que la collaboration avec ce dernier était le garant d'un renouveau esthétique permanent des produits. En relatant le parcours de Philippe Charbonneaux (1917-1998) et Louis Lucien Lepoix (1918-1998), Jean-François Grenet illustre certes « la lente et difficile émergence de la fonction de designer » entre 1950 et 1970 en France mais

montre surtout l'émergence d'un statut particulier dévolu aux créateurs de l'esthétique industrielle. Jean-François Grenet précise ainsi que, à la manière d'un artiste, Philippe Charbonneaux se réclame de ses œuvres à la fin de sa carrière.

Historiens d'art absents ?

Si Pierre Lamard note l'absence des historiens d'art dès l'introduction de son ouvrage, elle est soulignée de nouveau dans la conclusion par Bernard Jacqué qui déplore également leur « peu d'appétence » pour l'histoire industrielle. En effet, aucun article ne vient donner le point de vue des artistes sur l'industrie. Au XIX^e siècle pourtant, peintres, sculpteurs et même poètes ont consacré des travaux à l'industrie, qu'il s'agisse de portraits glorieux ou infernaux. Jean-Claude Dumas cite alors l'exemple de Maxime Du Camp (1822-1894) pour qui l'industrie doit être disciplinée, voire même domptée, par l'art. Néanmoins, compte tenu des travaux effectués depuis une dizaine d'années sur les représentations de l'industrie dans la peinture, les arts graphiques et le cinéma, l'ouvrage dirigé par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf, centré sur la connexion allant de l'industrie vers l'art et riche de multiples approches historiques grâce à ses 19 contributeurs, vient apporter un angle inédit à la question des liens qui se tissent entre l'art et l'industrie. En 2001, le colloque « Les images de l'industrie de 1850 à nos jours » était selon les mots de Denis Woronoff le « fruit d'une rencontre entre historiens d'art et historiens de l'industrie⁸ » et avait proposé une vision synthétique des représentations de l'industrie dans les arts visuels, de l'estampe au cinéma, de leur élaboration aux mécanismes qui sous-tendent la fonction et l'usage de l'image d'industrie à portée dite artistique. Plus récemment, la thèse de Nicolas Pierrot, intitulée *Les images de l'industrie en France : peintures, dessins, estampes (1760-1870)*, est venue parachever une décennie de recherche sur cette thématique⁹. De même, l'industrie comme sujet ou motif artis-

tique a intéressé les historiens d'art et sa prégnance dans les œuvres de Georges Seurat, Raoul Dufy, Vincent Van Gogh, Camille Pissarro ou encore Robert Doisneau pour la photographie n'est pas inconnue des spécialistes. Les travaux de Stéphane Laurent, cités à plusieurs reprises par différents intervenants du colloque, ont montré la nette influence des arts décoratifs dans l'art moderne, notamment dans les œuvres de Paul Gauguin ou Pablo Picasso. Dans cette lignée, Florence Riou cite, dans la conclusion de sa communication sur le chimiste Daniel Auguste Rosensthiel (1839-1916), l'historien d'art et philosophe Georges Roque, spécialiste des couleurs dans l'art, qui s'interroge sur la probable influence des travaux de ce chimiste dans l'œuvre du peintre Robert Delaunay. Au final, même si les auteurs regrettent leur absence, l'ouvrage réunit tout de même plusieurs interventions d'historiens d'art (Elodie Fouillot, Florence Stiline, Sébastien Quéquet ou encore Jean-François Luneau) dont la qualité montre bien qu'une rencontre fructueuse entre historiens de l'industrie et historiens de l'art a bien eu lieu durant le colloque.

Table-ronde : les enjeux de l'enseignement

Afin de dresser le portrait des liens entre art et industrie à l'heure actuelle, l'ouvrage propose une retranscription de la table ronde qui s'est tenue à la fin du colloque. Centré sur les questions liées à la formation universitaire des étudiants se destinant à des carrières d'ingénieur, de designer ou de plasticiens, son intérêt était de mettre en perspective les apports des communications présentées lors du colloque et de montrer que les questions autour des liens entre art et industrie à notre époque restaient difficiles à appréhender tant ils sont parfois cloisonnés dans des univers différents. Néanmoins, malgré un dialogue qui demeure complexe, les intervenants dévoilent également des tentatives pour créer des vases communicants entre art et industrie. Animée par Jean-Claude Daumas, la table ronde réunissait quatre intervenants au profil différent

parmi lesquels Hugues Baume, responsable de la filière Design industriel et conception à l'UTBM, Jean-Michel Borin, président de la manufacture Beauvillé, David Cascaro, directeur de l'école d'art Le Quai de Mulhouse et Jean-Claude Sagot, professeur à l'UTBM et directeur de son département Ergonomie, design et ingénieur mécanique.

David Cascaro déplore l'absence d'industriels au sein des jurys des écoles d'art, montrant que les liens entre art et industrie, comme au XIX^e siècle, ne se font toujours qu'à sens unique et qu'il existe encore une réticence du monde de l'art à inclure l'industrie dans son giron. Pourtant, celui-ci note que ce sont ces mêmes écoles qui se sont bâties sur la demande des entreprises locales parce qu'elles leur fournissaient des dessinateurs, stylistes et modélistes et rajoute que ce paradoxe ne se retrouve pas dans les écoles d'art d'Allemagne et de Suisse. Il rappelle alors qu'avant que l'école nationale supérieure de Création industrielle (ENSCI) ouvre ses portes en 1982, il n'existait en France que l'école des Arts décoratifs à Paris et de nombreuses écoles en provinces (de beaux-arts ou de dessin et gravure) et que l'industrie était le principal débouché pour les élèves qui ne sont pas tous devenus des artistes. De même, il note que l'histoire des écoles d'art de province est intimement liée à l'essor des entreprises locales en fonction des activités de l'industrie. Pour montrer que les liens entre art et industrie se structurent en fonction des territoires, il cite le cas de l'école de Mulhouse qui, dans les années 1970, face à l'épuisement de la filière textile, a du revoir ses enseignements et ses orientations pédagogiques. Jean-Michel Borin de la manufacture Beauvillé ajoute qu'il a lui-même recruté une styliste créatrice dans l'école dirigée par David Cascaro à Mulhouse.

Au final, l'intérêt de l'ouvrage dirigé par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf est de partir du point de vue du créateur, de sa formation à sa reconnaissance (ou non) en interrogeant constamment son statut au sein d'une manufacture et son rôle, diligence par les industriels, dans le processus de fabri-

cation de l'objet. Il vient ainsi compléter, par un éclairage historiographique nouveau, des études relatives aux liens entre l'art et l'industrie déjà existantes pour d'autres domaines¹⁰.

¹ GARNIER A., « Le salon des industriels », in : *Le producteur*, 1825, p.521. Cité par VOILLOT Elodie, « Le blues du businessman, le fabricant de bronzes parisien au XIX^e siècle ou l'industriel qui aurait voulu être un artiste », dans LAMARD Pierre et STOSKOPF Nicolas (dir.), *Art & industrie XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, éditions Picard, 2013, p. 119.

² LAMARD Pierre, « Introduction », dans LAMARD P. et STOSKOPF N. (dir.), 2013, *op. cit.*, p.11.

³ DUMAS Jean-Baptiste, *Bulletin de la SEIN*, 52^{ème} année, 1^{ère} série, mars 1853, p.131. Cité par BENOIT Serge, « Associer le développement artistique et l'innovation et promouvoir les arts industriels : une orientation majeure de la société d'Encouragement pour l'industrie nationale au XIX^e siècle », dans LAMARD P. et STOSKOPF N. (dir.), 2013, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p.43.

⁵ Sur cette question, voir DAUMAS Jean-Claude (dir.), *La mémoire de l'industrie: de l'usine au patrimoine*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, 426p.

⁶ GALICHON Émile, *Des destinées du musée Napoléon III. Fondation d'un musée d'art industriel*. Cité par CARTIER Claudine, « Des musées pour l'Industrie » dans DAUMAS J-C. (dir.), 2006, *op. cit.*, p. 175.

⁷ LEYMONERIE Claire, « L'esthétique industrielle en pratique : la collaboration entre Technès et Calor dans les années 1950 », dans LAMARD P. et STOSKOPF N. (dir.), 2013, *op. cit.*, p.255.

⁸ WORONOFF Denis et PIERROT Nicolas (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, acte du colloque tenu à Bercy, 28 et 29 juin 2001, p.6.

⁹ Voir PIERROT Nicolas, « Les images de l'industrie en France : peintures, dessins, estampes (1760-1870) », *e-Phaïstos*, I-1, juin 2013, pp.97-103.

¹⁰ Citons ainsi pour mémoire les travaux de Jacques Noiray (*Le romancier et la machine*, 1983) pour la représentation de l'industrie en littérature ; Jocelyn de Noblet (*Le geste et le compas*, 1988) pour l'histoire du design ; Louis Bergeron (*Les industries du luxe en France*, 1998) ; ou Jacques Marseille (*Le luxe en France des « Lumières » à nos jours*, 1999) pour l'industrie et le luxe en France.