Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des
révolutions du XIXe siècle

48 | 2014

Usages du droit

Le bruit du dessin. À l'écoute de la fabrique, entre production et conservation

Design's noise. Listening to the factory, between production and conservation

*Das Geräusch der Zeichnung. Ein Hörbild der Fabrik, zwischen Produktion und
Aufbewahrung*

Stéphane Lembré et Audrey Millet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4669>

DOI : 10.4000/rh19.4669

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 165-179

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Stéphane Lembré et Audrey Millet, « Le bruit du dessin. À l'écoute de la fabrique, entre production et conservation », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 48 | 2014, mis en ligne le 17 septembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4669> ; DOI : 10.4000/rh19.4669

Tous droits réservés

STÉPHANE LEMBRÉ, AUDREY MILLET

Le bruit du dessin.

À l'écoute de la fabrique, entre production et conservation

Tracer, griffonner, gommer, crayonner, hachurer, rayer : les traces laissées par le dessinateur sont multiples. Difficiles à lire dans le cadre des arts appliqués, car éminemment techniques, certains documents sont pourtant particulièrement prolixes pour qui entreprend de les écouter avec attention : tel est le cas des dessins, esquisses et brouillons de l'entreprise Davenière, conservés à la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, complexe muséal ouvert depuis 2009 et où le chercheur peut entendre les démonstrations des tullistes tout en découvrant un précieux fonds documentaire. Pour éviter le vertige face à ce fonds riche de 15 000 esquisses de différentes provenances et de 947 registres d'échantillons de l'entreprise, l'analyse précise d'un dessin mérite de précéder toute étude sérieuse¹. Plutôt que d'en considérer un cas parfaitement représentatif, le dessin retenu, réalisé au sein de l'entreprise dans les années 1860, doit être envisagé comme un cas « exceptionnel normal », selon la définition qu'en propose Edoardo Grendi².

À travers ce seul document, qui apparaît de prime abord comme un brouillon plutôt qu'un modèle fini, c'est un univers productif qu'il s'agit de comprendre à plusieurs échelles, depuis les conditions de réalisation de ce dessin dans cette ville traditionnellement ouverte aux échanges avec l'Angleterre et en pleine spécialisation dans l'industrie du tulle (ou dentelle mécanique) depuis la fin des années 1810, jusqu'au travail et aux gestes du dessinateur. Ce document a le mérite d'incarner, dans sa normalité, la puissance d'un cas spécifique mais non singulier. En effet, son analyse permet d'évoquer les difficultés de définition de la nature du document : devons-nous le considérer comme un brouillon ou comme la première projection technique de l'idée du dessinateur ? Comment concilier la liberté créatrice et l'unicité d'un dessin artistique avec les exigences de la fabrique et du multiple industriel ? L'examen de ce dessin peut nous aider à éclairer un pan de l'histoire de la production textile, de l'histoire du dessin industriel et à renouveler la question du modèle si chère à l'histoire de l'art.

1. Esquisse 135, Dessin, Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais, Fonds Davenière, archives, dentelles et dessins, 1840-1880, Carton B, 127 à 137

2. Edoardo Grendi, « Microanalisi e storia sociale », *Quaderni storici*, 35, 1977, p. 512.

La lecture de ce même document selon deux perspectives distinctes démontre que méthodes et interprétations s'avèrent complémentaires, indépendamment de l'appétence et de l'habitude liées à la lecture de tels dessins. C'est la raison pour laquelle le document sera étudié, d'abord, sous l'angle de l'histoire économique et sociale (Stéphane Lembre), avant d'être envisagé selon les méthodes et les problématiques de l'histoire des techniques et des gestes au travail (Audrey Millet), ces deux démarches se caractérisant elles-mêmes dans et grâce à l'analyse du document plutôt que par une assignation *a priori* de sous-champs disciplinaires. S'il y a bien continuité entre ces approches, la différence des regards s'éprouve aussi dans l'exercice du « métier d'historien »³. Que les outillages épistémologiques, les problématisations, les chemins empruntés et les acquis de la démonstration soient l'expression de démarches et de sensibilités historiennes particulières, rien ne le dit mieux, en définitive, que des analyses contiguës et complémentaires construites autour et à partir d'un même document. Ainsi, comment définir le dessin de fabrique et que peut-il apprendre aux historiens quant à la production textile et à l'histoire industrielle ? La conception du dessin de fabrique questionne le processus créatif et la place dévolue à la copie et à l'imitation, au point d'aboutir à la formalisation d'une esthétique scientifique de l'esquisse. La conséquence de l'analyse mène toutefois plus loin : comment concevoir la nature du document sans s'interroger sur les regards portés par les historiens sur ce document ?

Pour suivre l'histoire du document étudié, il est nécessaire de revenir dans un premier temps sur le fonds dont il est issu, tant l'histoire et la composition de ce fonds sont décisives pour insérer le dessin dans la fabrique calaisienne. L'évolution de l'enjeu et des institutions de formation au XIX^e siècle permettra ensuite de préciser la place du savoir-faire mobilisé dans la conception et la réalisation du dessin, l'analyse de ce dernier permettant enfin d'en comprendre les caractéristiques et la singularité.

LES CONDITIONS DE RÉALISATION ET DE CONSERVATION D'UN DESSIN DE FABRIQUE

Aborder l'expérience sensible du dessin pour en apprécier les caractéristiques esthétiques et techniques suppose d'abord d'envisager le dessinateur dans son monde. Celui-ci doit s'entendre au moins en trois sens : un environnement technique, répertoire de savoir-faire diversement appropriés, intégré à un environnement industriel local, lui-même structuré par un environnement économique et social. À l'étagement de ces niveaux, on préférera l'enchâssement, tant l'indifférenciation l'emporte dans l'acte productif :

3. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997 (1^{re} édition 1949).

prendre en compte les dessins comme artefacts, c'est entendre la main et voir la machine, et distinguer les rôles dans la production tout en expliquant les manières de faire. Afin d'en rendre compte, il convient de suivre l'histoire économique et sociale du dessin en procédant à rebours, de sa conservation à sa production.

Le chant du métier

Au moment où nous retirons le dessin choisi pour cette étude de son papier de soie⁴, un vrombissement vient rompre le silence qui règne dans la salle de documentation calaisienne. La quiétude de la rencontre entre l'archive et l'historien – comprenons : celui qui érige, avec la complicité des conservateurs, au sens premier, la trace en archive – n'est-elle pas déjà une mesure de la distance qui sépare ce dernier d'un passé révolu ? En réalité, ce vacarme et ces secousses qui font trembler table, cartons et dessins correspondent à l'écho lointain des conditions de travail du dessinateur en entreprise. Le travail du dessinateur interpelle bruyamment celui de l'historien. À l'étage, les tullistes font leur démonstration au public et nous rappellent fort à propos que ce brouillon était à la fois le geste du dessinateur, par les innombrables traces qu'il conserve, et le guide de la machine, par sa finalité (une application au métier à tulle) : de l'intérêt d'un centre de recherche intégré à un complexe muséal, que de reconstituer en partie l'atmosphère du travail. Jusqu'à la configuration des lieux, puissamment évocatrice : au moment de la grève des tullistes de Calais, en 1901, le journaliste et collaborateur du Musée Social Léon de Seilhac notait le « bruit assourdissant dans l'atelier où fonctionnent souvent de quinze à vingt métiers. Ces métiers, pour éviter l'humidité des salles basses, sont généralement placés à un premier étage. Le plancher tremble, les coups de manivelle se succèdent rapidement, et le tapage est intolérable⁵. » L'expérience sonore est une invitation à la réflexion⁶.

Grâce à cette expérience, la nature complexe du document devient perceptible. Pourrait-il s'agir d'un simple brouillon ? L'histoire du fonds Davenière aide à examiner cette hypothèse. Les dessins, esquisses et brouillons du fonds ont été acquis par la municipalité de Calais en 1938, douze ans après la création du musée de la dentelle dans deux salles de l'École des arts décoratifs et un siècle après la fondation du premier musée de Calais (1836). Au sein de la Cité internationale de la dentelle et de la mode, où sont conservés environ 100 000 échantillons, la profusion de ce fonds interpelle, même s'il est impossible de connaître la provenance exacte de l'ensemble des échantillons. Outre ceux-ci, les volumes issus de la bibliothèque, les recueils de planches, les revues ou les recueils d'esquisses et de dessins avec annotations

4. Le papier de soie protège le dessin dans les boîtes.

5. Léon de Seilhac, « La grève des tullistes de Calais », *Musée social*, bulletin mensuel, n° 4, avril 1901, p. 99.

6. Notons que seuls deux métiers à tulle sont en fonctionnement et que leur nombre était bien plus important à la fin du XIX^e siècle.

forment un massif documentaire considérable. Tous ces documents ne sont pas des réalisations des seuls salariés de l'entreprise : de nombreux dessins ont été agrégés dans le fonds de cette entreprise, l'une des plus importantes fabriques de dentelle mécanique de Calais à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Non seulement ce fonds réunit indifféremment des échantillons de dessins produits hors de l'entreprise et ceux qui ont été produits par l'entreprise, mais les premiers sont mis au service de la conception des seconds⁷. C'est dans cette perspective que le dessin étudié garde les traces d'un travail qui mêle les emprunts et la création au point de rendre caduque cette distinction. Comment, dès lors, caractériser le travail du dessinateur, sans rappeler d'abord dans quel contexte il est mené ?

Le dessin, le musée et l'entreprise

Le propriétaire de la manufacture, Émile Davenière, a succédé en 1869 à la maison A. G. Pulsford et réussi, selon un témoignage de l'époque dépourvu de nuances, à créer « un établissement de premier ordre et faire de cette petite fabrique, qui employait alors de 30 à 40 personnes et faisait marcher cinq à six métiers, l'usine la plus importante et la mieux agencée du monde entier »⁸, lorsque le président de la République Sadi Carnot la visite en 1889. Le fabricant étend très vite son entreprise. Il installe des boutiques et show-rooms à Calais, Paris, Berlin, Londres et New-York⁹. L'historien, cédant à la tentation de l'anticipation, se plaît d'ailleurs à voir, dans « la collection innombrable de nouveautés créées par la maison [parmi laquelle] l'œil ne sait où s'arrêter¹⁰ », lors de la visite présidentielle, un moment dans la constitution progressive de ce qui deviendra le fonds Davenière. D'après Henri Hénon, fabricant de dentelles mécaniques et président de l'Association des fabricants de tulles et dentelles de Calais en 1900, 850 des 1 800 métiers employés en France pour la fabrication du tulle en 1841 le sont à Calais. Ces métiers « représentent une valeur de cinq millions et demi [de francs] et sont la propriété de 268 fabricants qui occupent 6 193 ouvriers et 1 766 commis, contremaîtres, mécaniciens, brodeurs, etc. 3 000 à 5 000 personnes sont employées pour la broderie à la main, des tulles qui proviennent de la fabrique de Calais¹¹. » Notre dessin est donc la trace d'une activité et d'une concentration industrielles importantes : l'industrie du tulle occuperait alors, au total, de 11 000 à 13 000 ouvriers et ouvrières. Les variations de l'activité

7. Des dessins sont achetés dans des cabinets extérieurs, d'autres dans des salles des ventes, tandis que certains sont réalisés en entreprise.

8. Bertol-Graivil, *Les Voyages présidentiels illustrés. Voyage de M. Carnot, président de la République, dans le Pas-de-Calais*, Paris, Van Bosch, 1889, p. 66.

9. En-tête du papier de correspondance de l'entreprise, Fonds Davenière, archives, dentelles et dessins, 1840-1880, Carton I, n° 282.

10. *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury international des récompenses. Classe 84. Industries de la dentelle à la main, de la dentelle mécanique, de la broderie, de la passementerie et du rideau. Rapport de M. Henri Hénon*, Paris, Imprimerie nationale, 1901, p. 69.

11. *Idem*, p. 34.

sont toutefois une caractéristique majeure. En 1851, on compte « 143 fabricants dans la circonscription de Calais et 603 métiers de divers systèmes¹² ». La diminution serait compensée par l'augmentation de la valeur et de la qualité de la production. Après un développement lent dans la première moitié du XIX^e siècle, l'industrie du tulle s'impose à Calais à partir des années 1860, au moment où ce dessin est réalisé¹³. Le bruit du dessin est donc aussi celui de l'activité intense d'une cité qui se découvre tulliste.

Un dessin calaisien ou les desseins de Calais

Pour la production de dentelles et de tulles, le XIX^e siècle est une époque de bouleversements. De grandes manufactures se développent tandis que le produit se transforme. La dentelle à la main, ancestrale sans être archaïque, est soudainement concurrencée par les tulles mécaniques. À bien des égards, les oppositions l'emportent entre ces deux modes de production¹⁴. Ainsi, la dentelle à la main est une activité principalement féminine, quand les dessinateurs de l'industrie du tulle sont essentiellement des hommes ; le temps nécessaire pour concevoir une dentelle artisanale est nettement plus long que celui d'une dentelle mécanique. Si le produit est similaire, la qualité varie parfois considérablement, bien que les métiers utilisés pour le tulle soient rapidement perfectionnés. Aussi ce document témoigne-t-il de la réussite à la fois esthétique et technique de la production calaisienne et de l'intégration par les dessinateurs de dentelle des caractéristiques du métier à tulle.

Malgré l'accroissement rapide de la production et l'amélioration de la qualité des dentelles, l'industrie du tulle subit de fortes turbulences : en difficulté dans les années 1880 sous l'effet de la dépression économique, elle connaît une crise profonde après la guerre, ses circuits de commercialisation ayant été fortement perturbés. Cette situation a une conséquence directe sur l'existence du dessin du fonds Davenière. D'esquisse inscrite dans l'acte productif, le dessin devient échantillon dans un catalogue, avant de constituer une pièce d'archive ou de musée dans les années 1920 et 1930. En réalité, ces trois vies sont étroitement liées ; elles plaident pour une approche qui ne soit pas limitée au moment de sa réalisation, mais au contraire sensible aux contextes différenciés de sa conservation, de sa consultation voire de son exposition. Au sein de la Cité internationale, ce document du fonds Davenière témoigne des origines d'une épopée industrielle dont il subsiste quelques entreprises au début du XXI^e siècle. Utilisé par le fabricant au XIX^e siècle, le dessin est désormais intégré à des systèmes d'exposition qui privilégient essentiellement l'observation dans un sens esthétique ou artistique. La compréhension des contextes successifs doit aider à entretenir la permanence du rapport de la

12. *Ibidem*.

13. Michel Caron, *Trois âges d'or de la dentelle. Calais 1860-1905*, Roubaix, Le Geai bleu, 2003.

14. Stéphane Lembré, « La qualification, la main et la machine. Filles et garçons face aux formations dentellières (XIX^e-XX^e siècles) », in Fabien Knittel et Pascal Raggi [dir.], *Genre et techniques, XIX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 53-68.

population calaisienne à ce passé dentellier, par la valorisation d'un savoir-faire et la fierté d'un patrimoine¹⁵.

Les conditions de réalisation et de conservation du dessin de fabrique, envisagé parmi un grand nombre d'autres dessins comparables, renvoient à l'évolution économique et sociale d'une place textile en pleine croissance malgré des crises ponctuelles mais sévères. De cette évolution générale aux caractéristiques particulières du dessin, le rôle du dessinateur et de son savoir-faire s'avèrent déterminants.

LE SAVOIR-FAIRE DES DESSINATEURS

Du dessinateur de ce dessin, l'histoire n'a rien retenu sinon des traits témoins du savoir-faire. Mais dans son portrait collectif, notre dessinateur œuvrant dans une manufacture calaisienne a toutes les chances d'avoir fréquenté des cours de dessin, organisés depuis les années 1840 à Saint-Pierre-lès-Calais, à moins qu'il ne soit arrivé après avoir acquis de l'expérience ailleurs. La formation des dessinateurs est en effet un enjeu crucial pour les industries.

Les besoins de formation

La réalisation de ce dessin dépend d'un savoir-faire lié à des apprentissages volontiers imputés à l'acquisition « sur le tas », par imitation et tâtonnements. Cet apprentissage au travail n'est pas contradictoire avec la mobilisation de savoirs acquis dans un cadre scolaire. Néanmoins, l'existence de ce dernier dépend de la reconnaissance de besoins de formation et de l'acceptation de la scolarisation de celle-ci¹⁶.

Réunis depuis 1846 au sein d'une Chambre consultative des arts et manufactures, ancêtre de la Chambre syndicale des fabricants de tulle constituée en 1883, les industriels de Calais ne se préoccupent que dans les dernières années du siècle de la formation à l'école des jeunes tullistes. La capacité créatrice des dessinateurs, indissociable de leur savoir-faire, était cependant suffisamment précieuse à leurs yeux pour que des réalisations soient engagées plus précocement. Une telle reconnaissance ne s'étendait pas à l'ensemble de la main-d'œuvre, loin s'en faut : la formation reste longtemps l'apanage d'une minorité. De plus, pour le tulle, le machinisme a contribué puissamment au morcellement et à la simplification des tâches. Dès lors, une main-d'œuvre peu voire non qualifiée pouvait suffire aux yeux des manufacturiers. Il demeure toutefois des spécialistes qualifiés, à commencer par le dessina-

15. Noël Jouenne, « Force et fragilité de l'industrie dentellière », in Michael Kenna, *Et la dentelle ? L'industrie d'une ville : Calais*, Paris, Marval, 2002.

16. Stéphane Lembré, *L'école des producteurs. Aux origines de l'enseignement technique en France, 1800-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

teur et le metteur en carte. Par contraste avec l'apprentissage indispensable, long et difficile de la dentelle à la main, les observateurs sont nombreux à considérer que l'origine de la formation du personnel de l'industrie du tulle réside dans la difficulté à recruter en période d'intense activité¹⁷. Avant l'institutionnalisation de l'enseignement, on cherche dans chaque centre de production d'habiles esquisseurs et des dessinateurs-metteurs en carte qualifiés afin d'améliorer la qualité de la production¹⁸. Faute de formation sur place, « pendant longtemps, c'est à des dessinateurs parisiens que s'adressait la fabrique »¹⁹. L'attitude des responsables locaux change peu à peu : « on n'improvise pas un ouvrier, on le forme alors qu'il est jeune, on le fortifie dans une collaboration bien raisonnée ; l'intelligence et la persévérance font le reste »²⁰, écrit le journaliste Jules Bertrand en 1885, lors de la fusion des communes de Saint-Pierre et de Calais. Néanmoins, l'intérêt pour cette question se développe aussi dans la mesure où la formation est envisagée comme un moyen de limitation de l'accès à la profession, marquant le double mouvement d'attraction et de réticence éprouvé à l'égard de la formation professionnelle. Seuls le recrutement et la formation de jeunes hommes sont envisagés, même si les femmes trouvent à s'employer dans le raccommodage, fonction « aval » de la production.

Des institutions d'enseignement au service de la fabrique

L'adoption de la forme scolaire est relativement tardive : alors qu'un enseignement existe à Nottingham à partir de 1842, à Calais, l'École d'art décoratif et industriel est inaugurée officiellement en 1882. Pourtant, les tentatives de formation, aussi fragiles soient-elles, n'ont en réalité guère cessé depuis la première croissance de la production de tulle. Une « école d'architecture et de dessin » est attestée en 1817 dans une enquête du ministre de l'Intérieur, et un cours de dessin fonctionne au début des années 1840, de sorte que l'auteur du dessin étudié a pu bénéficier d'une formation au dessin à Calais²¹. Les origines de l'enseignement du dessin seraient donc à rapprocher chronologiquement du premier métier à tulle calaisien installé, selon la légende, par trois Anglais en 1816²². Cette réalité renvoie au développement des cours de

17. Léonce Bajart, *L'industrie des tulle et des dentelles en France. Son établissement dans le Cambrésis. L'essor de Caudry*, Lille, Société d'impressions littéraires, industrielles et commerciales, 1953, p. 142.

18. Sheila A. Mason, *Nottingham Lace, 1760's-1950's: the machine-made lace industry in Nottinghamshire, Derbyshire and Leicestershire*, Ilkeston, S. A. Mason, 1994.

19. Jules Senlis, *De l'industrie des tulle en dentelles à Calais*, thèse pour le doctorat en droit, Université de Lille, Lille, C. Robbe, 1909, p. 161.

20. Jules Bertrand, *Le Livre d'or de Saint-Pierre-lès-Calais. Histoire des dentelles, des tulle et de leur fabrication*, Calais, Impr. Tartar-Crespin, 1885, p. 45.

21. Archives municipales de Calais, 1 RSP 38 et délibération du conseil municipal de Saint-Pierre, 20 décembre 1841. Voir Laurent Buchar et Benoît Noël, *L'école d'art de Calais. Arts, industrie et politique du XVIII^e siècle à nos jours*, Calais, Communauté d'agglomération du Calaisais, 2007.

22. Benoît Noël, « Les Anglais et l'origine de la dentelle de Calais », *Revue du Nord*, tome 88, n° 364, janvier-mars 2006, p. 67-88.

dessin sous la Restauration, dont la finalité n'est pas artistique mais liée à une formation technique élémentaire et polytechnique²³.

La reconnaissance de l'enjeu de la formation n'est pas initialement le fait des industriels mais de quelques notables qui, dans les années 1860, commencent à s'y intéresser²⁴. Le cercle calaisien de la Ligue de l'enseignement, fondé en 1869 – trois ans après la création officielle, par Jean Macé, de ce réseau peu centralisé et sans objectif spécifique relatif à l'enseignement technique et professionnel – et déjà fort d'environ 300 membres, provoque dès mars 1870 une enquête incluant cet aspect : « Est-il possible d'organiser une école professionnelle pour l'industrie des tulle ? Ce projet répond-il à des besoins sérieux ? »²⁵. Cette enquête trouve un large écho. Quelques mois plus tard, une pétition circule parmi les fabricants en vue d'organiser une « école industrielle » et reçoit 87 signatures. Le programme et le règlement sont adoptés le 23 janvier 1872. Cette école de dessin « pour la bosse, l'ornement, la perspective et les applications à l'industrie tullièrre²⁶ », nettement orientée vers l'industrie et fonctionnant par cours du soir après la journée de travail, dispose d'une première année commune d'initiation aux « principes du dessin d'après les plâtres antiques ». Trois cours supérieurs sont ensuite proposés en fonction de l'orientation professionnelle des élèves : la classe d'architecture accueille les futurs ouvriers du bâtiment, celle de composition, les peintres ou menuisiers, celle « de dessins et de peinture de la fleur », les élèves qui se destinent à la fabrique²⁷.

Cette dynamique aboutit à la création de l'École d'art décoratif et industriel. Les industriels calaisiens restent divisés face à ces réalisations dont ils critiquent le coût et l'inadaptation à leurs besoins précis. En 1884, note Henri Hénon, « des plaintes qui semblent justifiées sont adressées à la Chambre syndicale des fabricants au sujet des ouvriers tullistes, dont beaucoup n'ont pas les connaissances et les aptitudes professionnelles voulues pour faire du bon travail. On lui demande de former des apprentis par l'achat d'un métier qui leur serait affecté et l'organisation d'un cours professionnel dirigé par un ouvrier capable ou par un bon contremaître »²⁸. Le dessin étudié, antérieur à l'organisation de l'enseignement du dessin à Calais, confirme la présence de dessinateurs dotés d'un savoir-faire au milieu du XIX^e siècle.

23. Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*, Paris, Belin, 2003 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, notamment p. 30-57 ; Gérard Bodé, « Les écoles de dessin linéaire de la Restauration. Les cas des départements du Lot et de l'Yonne, 1817-1831 », *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, n° 2, 2014, à paraître.

24. Michel Caron, *Trois âges d'or...*, *op. cit.*, p. 116-117.

25. Henri Hénon, *L'industrie des tulle et dentelles mécaniques dans le Pas-de-Calais 1815-1900*, Paris, Belin Frères, 1900, p. 186.

26. S. Reboul, *Mémoire historique sur le tulle et les dentelles mécaniques de Calais (Saint-Pierre)*, Calais, Impr. L. Fleury, 1885, p. 115.

27. Laurent Buchard et Benoît Noël, *L'école d'art de Calais...*, *op. cit.*, p. 36-38.

28. Henri Hénon, *L'industrie des tulle...*, *op. cit.*, p. 284-285.

Le savoir-faire mis en œuvre pour ce dessin renvoie à la montée de l'enjeu de la formation technique des dessinateurs. Dans cette dynamique et pour rendre pleinement compte de la singularité de ce dessin dans le contexte des années 1860, il convient de s'approcher des gestes du dessinateur et du processus de réalisation tels que le dessin permet de les comprendre.

L'ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE²⁹

Au premier abord, cette pièce n'est certes qu'un essai parmi tant d'autres. Elle nous rappelle simplement combien les tentatives peuvent être nombreuses avant de parvenir à une esquisse nette. Toutefois, les conditions de la consultation dévoilent la part d'exceptionnel de ce dessin si ordinaire.

Frisson du papier et bruit du graphite : un dessin à plusieurs mains

Ni savoir formalisé, ni adresse routinière, le savoir-faire impose son omniprésence dans ce dessin. Il peut apparaître mystérieux tant l'éloignement est fréquent entre l'historien habitué des textes, fussent-ils écrits dans une langue datée ou étrangère, et le langage graphique. Tributaire d'un savoir-faire spécifique, ce langage graphique relève, comme tout langage, d'une intentionnalité qui renvoie à l'étymologie conjointe du dessin et du dessein. C'est depuis le XVIII^e siècle seulement que le dessin n'évoque plus simultanément le geste de dessiner et le projet. De même que les sciences sociales ont désormais davantage recours aux objets, y compris dans les interactions sociales auxquelles ceux-ci contribuent³⁰, de même, les historiens prêtent une attention bien plus grande qu'auparavant aux sources non textuelles. Sans doute cette dynamique doit-elle être encore prolongée pour donner une meilleure place à l'appréhension sensorielle des choses. En l'espèce, le dessin mobilise d'abord la vision dans l'ordre d'évidence de l'expérience sensible mais il faut ici intégrer davantage la sédimentation des usages et des traces du passé que nous érigeons en sources et notamment le toucher.

Dans cette pièce on remarque deux parties bien distinctes, aux contours flous, mais pourtant rattachées l'une à l'autre.

29. Par esthétique scientifique nous entendons : une esthétique qui n'a pas cherché le beau dans son essence mais dans ses moyens et ses effets. Plutôt que l'imitation, c'est l'expression qui est mise en avant. Cette esthétique rationnelle est développée à partir du milieu du XIX^e siècle et devient le lieu d'un dialogue entre philosophes et praticiens. La manufacture est aussi un lieu de réflexion et de pratique de cette science de l'art. Consulter à ce sujet : Jacqueline Lichtenstein, Carole Maigné, Arnaud Pierre, *Vers la science de l'art : l'esthétique scientifique en France, 1857-1937*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2013.

30. Sophie Houdart et Olivier Thierry [dir.], *Humains non humains. Comment repeupler les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2011.

Schéma : une dentelle entre brouillon et esquisse chez Davenière

Décalque d'une dentelle

Rapide dessin au fusain et graphite

Raccord

Au niveau de la bande supérieure, l'auteur du dessin a appliqué son graphite sur le papier dans toute sa longueur, sans trop appuyer. Le matériel utilisé n'étonne pas : il fait partie de la boîte à outils des dessinateurs dès le XVIII^e siècle. Le résultat est léger, délicat, dans des tons gris clair. Il ressemble à une toile d'araignée. Dans la partie inférieure, le dessinateur a utilisé un fusain, devenu un véritable instrument de dessin dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Son geste est pressé, vif et expéditif, et trace les contours bornés de fleurs et d'ornements, dans des variantes rocaille. Des bandes semi-circulaires raccordent les deux parties. Légèreté et empressement : est-ce un dessin à quatre mains, la rencontre de deux projets ? Une nouvelle fois, le brouhaha du métier à tulle nous aide à mieux comprendre. La partie supérieure s'avère particulièrement intéressante. Légèrement en relief, les traces les plus foncées gondolées, le dessin est réalisé dans la longueur du graphite en peu de traits, et montre des frottements... La technique nous est familière, au moins comme enfants décalquant par frottements une pièce de monnaie ou l'écorce d'un arbre. Le dessinateur a donc décalqué une dentelle. L'idée est judicieuse

car la particularité du tulle est d'être composé de trois fils de différentes grosseurs figurés, grâce au graphite, dans un camaïeu de gris en trois tons.

Ainsi, ce dessin apparaît au premier regard comme le premier jet sur un papier de l'idée du dessinateur. Si l'on prend en compte la catégorisation traditionnelle des dessins de fabrique (brouillon, esquisse, mise au net, mise en carte ou dessin de modèle), il entrerait plutôt dans la catégorie des brouillons puisqu'il ne s'agit pas d'un dessin arrêté, c'est-à-dire qualifié par l'arrêtage³¹. Loin des cris de la machine, c'est le doux frisson d'une feuille fine et légère, bien différente d'un papier Canson, à grammage important, pourtant plus habituel dans les fonds d'esquisses. Voici un papier à décalquer. Translucide, il permet de reporter un motif et d'obtenir un tracé identique. On s'en doute, le premier jet d'un dessin ne suffit pas. Au cours du XIX^e siècle, ce seul papier remplace des techniques vieilles de plusieurs siècles, comme celle du carton à trou ou du picotage à l'aiguille du dessin³². Le temps de reproduction du dessin est alors raccourci, et les variations des motifs sont plus aisées. La reproduction est facilitée. Henri Lebert (1794-1862), spécialiste alsacien des indiennes, dessine sur le même support vers 1820³³. Toutefois, on remarque que ce papier n'est pas totalement transparent : les dessinateurs de chez Davenière utilisent un support dont les propriétés se situent entre les « papiers huilés » du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles³⁴ et le papier calque. Pourtant, la fabrication d'un papier calque translucide et lisse, est au point avant la fin du XIX^e siècle³⁵. Le dessinateur de chez Davenière choisit d'utiliser un papier d'un autre temps.

Le résultat est donc éminemment technique, sorte de description du métier à tulle, car il représente parfaitement les différents fils. S'il n'y a pas deux dessinateurs pour ce dessin, il est bien réalisé à plusieurs mains : celle du dessinateur-auteur, bien entendu, mais celles également du tisseur et du

31. Le brouillon est la première idée de la dentelle. L'esquisse, second dessin, met en place les motifs et la composition. La mise au net n'est pas toujours réalisée : elle est un papier de propreté, souvent décalque de l'esquisse, et prépare la mise en carte ou le dessin de modèle. Cette dernière étape est un dessin technique, sorte de description de la machine.

32. Le picotage abîme fortement le dessin original.

33. Calques, Henri Lebert, Bibliothèque municipale de Colmar, Mss Achat 85-09, *Journal d'Henri Lebert*, vol. 1, Esquisses 1818-1821.

34. On en trouve dans le fonds César Galais : Bibliothèque des Arts décoratifs, 4983, CC109.1-CC110.

35. Barthélemy de Canson développe les manufactures familiales et met au point de nombreux procédés techniques dont celui du papier calque (ou papier végétal à calquer à l'époque) en 1807, pour les 250 ans de la fabrique. Grâce à un procédé de très fort raffinage de la pâte à papier, pour faire disparaître les éléments qui rendent le papier opaque, ainsi qu'un calandrage supplémentaire. Il est fabriqué par immersion de papier de bonne qualité dans de l'acide sulfurique pendant quelques secondes. L'acide a pour effet de transformer une partie de la cellulose, et cela donne pour effet le caractère translucide du papier calque. C'est l'air emprisonné entre les fibres qui rend le papier opaque et visuellement blanc. Si le papier est suffisamment « raffiné » pour éliminer l'air entre les fibres, la feuille sera également translucide. Il fait installer la première machine Robert, vers 1820. On connaît le succès de ce papier. De plus, rapidement, la manufacture diversifie les grammages pour s'adapter aux besoins des clients. Le grammage du papier calque varie de 45 à 140g/m². Cf. Natalie Coural [dir.], *Le Papier à l'œuvre* [exposition, Musée du Louvre, salle de la Chapelle, 9 juin-5 septembre 2011], Paris, Hazan, Musée du Louvre éd., 2011.

dessinateur de la dentelle utilisée pour copier. On peut aussi ajouter le directeur de la fabrique, jamais très éloigné du cabinet de dessin. L'interrogation en sort alors transformée : ce dessin n'est-il qu'une simple copie ?

De l'« adoption » d'une dentelle : l'esthétique technique d'une esquisse

Évidemment, compte tenu de l'usage du papier à décalquer, la technique utilisée ne fait aucun doute : la moitié du dessin correspond à la copie d'une dentelle, traits pour traits. Pourtant, cette réplique s'insère parfaitement au sein du processus créatif. De l'observation au travail en fabrique, en passant par les lieux de formation, imiter permet d'apprendre, de s'inspirer mais également d'inventer³⁶. La création de nouveaux dessins s'appuie sur un processus de familiarisation des dessins anciens et à la mode et donc sur l'adoption de certains d'entre eux. Toutefois, il est préférable d'emprunter au sociologue et statisticien Rogers le concept d'« adoption », néologisme fusionnant adoption et adaptation, puisque ce dessin n'est pas adopté terme à terme et qu'un ajout est fait par son auteur³⁷. De la réception, ne préjugeons pas du réceptacle : tout emprunt est « réinterprétation créatrice », et le produit du travail est bien singulier. L'« adoption » témoigne de goûts mélangés et de la capacité de composition du dessinateur. Ce dessin en est une puissante illustration.

Alors qu'habituellement, les définitions séparent clairement le dessin d'art et le dessin technique, cette pièce nous montre que l'un et l'autre sont pensés ensemble dès le brouillon. Le dessin de figure, de fleurs et d'ornements est maîtrisé tandis que la composition est réfléchie. Les deux idées qui composent la dentelle sont réunies par le raccord. Il s'agit aussi d'un *dessin arrêté*. De plus, sur l'intégralité du dessin, on repère les trois traits nécessaires à la réalisation de la dentelle, représentations graphiques des trois fils indispensables : les traits de tulle, les traits de guimpe et les traits de brodeur³⁸.

Le dessinateur est donc un technicien qui utilise un langage à la fois artistique et industriel à la recherche de la beauté et de l'utilité. Par exemple, un fil ne peut pas retourner en arrière sur le métier à tulle : l'esquisseur, averti de son fonctionnement, prend en compte cette particularité technique qui oriente son dessin. Le sens des traits du dessin inférieur, qui indiquent un mouvement global, signale la prise en compte de cette information. Son esquisse est finalement traduite sous la forme d'un carton destiné à la mécanique. Elle est donc une traduction du métier en deux dimensions. Ce papier n'est pas un brouillon car il est déjà une composition, la réunion de deux

36. Audrey Millet, « Dessiner en régime de fabrique : l'imitation au cœur du processus créatif », *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, Special issue : 'Fashion and the Print: Translation and Transformation', Routledge, Taylor & Francis, 2013, vol. 82, Issue 3, p. 272-286.

37. Everett M. Rogers, *Diffusion of Innovations*, New York, Free Press, 2003 (5^e édition).

38. Les mises au net les plus lisibles se trouvent dans les cahiers des prud'hommes conservés à la Cité internationale de la dentelle et de la mode de Calais. Les auteurs remercient vivement les tullistes de cette institution pour leurs explications très précieuses.

idées, et une application technique. De ce dessin à la carte³⁹, il n'y a qu'un pas... Terrain de la technique, l'esquisse est également un espace de dialogue entre geste et machine⁴⁰. L'analyse de l'esquisse propose donc une troisième voie aux dichotomies traditionnelles (art/industrie, Beaux-Arts/industriels), celle de l'esthétique scientifique.

*

Le dessin mérite bien son histoire à la fois esthétique, technique, sociale. L'enjeu de sa définition est à la mesure de la difficulté qui consiste à nommer notre objet d'étude : dessin, brouillon ou esquisse, cet objet relève de perceptions et de logiques plurielles. Il enseigne et renseigne sur l'exercice du métier, sur les savoir-faire dans l'entreprise, mais aussi sur le fonctionnement de la place calaisienne tout entière. La compréhension de l'esthétique technique et scientifique suppose d'envisager ensemble ces dimensions du processus de production jusqu'à celui de la conservation, le document n'étant pas figé dans sa matérialité du XIX^e siècle, mais au contraire l'objet d'usages successifs qui en modifient la définition. Grâce à la qualité de la conservation, l'historien peut faire l'expérience du sensible : il voit, touche et entend ces bribes du passé. À la fois papier technique et esthétique, ce dessin nous rapproche des contextes de production, des voies plurielles de l'industrialisation, mais aussi de l'air du temps et des goûts des clients.

*Stéphane Lembré est maître de conférences
à l'ESPE Lille Nord de France (CREHS),
Audrey Millet est doctorante à l'Université de Paris 8 (IDHE)
et à celle de Neuchâtel (Institut d'Histoire)*

39. La mise en carte est un dessin arrêté, c'est-à-dire qualifié par l'arrêlage. L'esquisse pour soierie adoptée, un dessinateur – dit aussi metteur-en-carte – la figure sur un papier quadrillé. Le but est de fixer par des conventions le mouvement des fils se croisant avec la trame afin de reproduire le dessin sur le tissu. Cette traduction obligatoire par un langage conventionnel induit une connaissance approfondie de la technique du tissage. Les ouvrages traitant de l'esquisse et de la mise en carte sont rares. Celui de Claude Villard n'en est que plus précieux. Il y indique une théorie complète des étoffes unies et façonnées, d'après les points de vue du fabricant, du dessinateur, du liseur, du monteur de métiers et du tisseur : Claude Villard, *Manuel de théorie du tissage*, 3^e éd. Lyon, Société Anonyme de l'Imprimerie A. Rey, 1948, 2 tomes.

40. Audrey Millet, 'Design applied to machine lace: combining beauty, technique and economy', *Lace designs. Calais, XIXth-XXIst centuries*, Calais, Cité internationale de la dentelle et de la mode, 2011, p. 11-21.