

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

# UNE ÉMERGENCE DU DESIGN

## FRANCE, 20<sup>e</sup> SIÈCLE

Sous la direction de Stéphane Laurent  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

---

### Pour citer cet ouvrage

Stéphane Laurent (dir.), *Une émergence du design. France, 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en octobre 2019.

ISBN : 978-2-491040-03-1

Avant-propos

### DESIGN ET POLITIQUE

**Stéphane Laurent**, Décoration, design et politique: l'école nationale supérieure des Arts décoratifs de 1940 à 1968 7

### DES ARTS DÉCORATIFS AU DESIGN

**Hee-Jeong Moon**, L'école « Martine » de Paul Poiret 69

**Delphine Girard**, La création au sein d'une industrie d'art: l'exemple de Baccarat du 18<sup>e</sup> siècle à 1939 86

**Lucie Bariset**, Pierre-Émile Legrain, un créateur singulier de la période Art déco 109

### LE DESIGN GRAPHIQUE

**Manuel Sesma Prieto**, *The Graphie Latine Movement and the French Typography* 126

**Léonore Conte**, Les États généraux de la culture de 1987, un appel tardif à la modernité pour le graphisme français 144

### UN NOUVEAU TERRITOIRE D'EXPRESSION

**Elena Dellapiana**, Les Cousins. Les échanges entre la France et l'Italie: pour une définition du design français 165

**Delphine Jacob**, Pierre Guariche. Un décorateur, artisan du style 1950 187

Le point de départ de cet ouvrage est un colloque organisé en 2017 à l'Institut national d'histoire de l'art sur le design en France, dont le résultat a finalement pris une tournure différente. On y trouvera, à côté de certaines des interventions ayant eu lieu, d'autres contributions issues de travaux actuels de chercheurs sur la question. L'évolution du propos pourrait se résumer à la question suivante : comment en vint-on au design en France ? Ou bien encore : comment s'y est effectué le passage des arts décoratifs vers le design ? Ce sont là des problématiques qui n'ont jamais été vraiment abordées jusqu'à présent, sauf peut-être d'un point de vue de l'histoire des objets et des formes.

La lecture des textes nous fournit un certain nombre de réponses. Il y a d'abord le conservatisme esthétique face au modernisme international. Des graphistes comme Maximilien Vox, visiblement très marqués par les souffrances endurées sous l'Occupation et les discours antigermaniques du début du vingtième siècle, combattent l'influence abstraite du Bauhaus allemand et de ses héritiers suisses dans la communication visuelle en France, alors en pleine mutation dans les années cinquante ; trente ans plus tard, le groupe de graphistes Grapus montre que le milieu est finalement gagné à la cause du modernisme du Bauhaus mais qu'il récuse encore le design, qui s'est pourtant imposé partout dans le monde, sous prétexte de sa prétendue compromission avec le système marchand. Ainsi que l'explique Léonore Conte, cette lutte, qui paraît perdue d'avance mais à laquelle une partie du collectif est toujours rivée, a fait perdre beaucoup de temps à l'acceptation du terme *design* pour caractériser les pratiques des *arts appliqués*, expression qui remonte au dix-neuvième siècle et qui ne parle plus à personne.

Au final, la France reste très attachée à la tradition des arts décoratifs (ornement, références au passé, artisanat) jusqu'aux années cinquante, avant que s'impose difficilement le modernisme international, parfois au prix de violentes empoignades esthétiques et idéologiques, comme on le voit dans notre long article consacré à dénouer l'histoire complexe de l'École nationale supérieure des arts décoratifs durant l'après-guerre. Au travers de la contribution de Manuel Sesma, on comprend combien la position d'un Vox prolonge celle des décorateurs des années vingt qui cherchaient un compromis entre tradition et modernité en élaborant le style Art Déco. Vox propose ainsi de simplifier les familles de caractères Didot et Garamond qui définissent une identité de la typographie

française. Et c'est seulement au lendemain de la Première Guerre mondiale que les cristalleries Baccarat, nous explique Delphine Girard, acceptent – non sans réticence – d'orienter leur production vers ce dernier style, alors qu'elle avait fait l'impasse sur l'Art nouveau au début du siècle, sa clientèle restant très attachée aux ornements de style.

La société accepte en effet mal le changement esthétique. Delphine Jacob explique la grande difficulté qu'éprouve un architecte d'intérieur et créateur de modèles d'ameublement comme Pierre Guariche, à imposer un « style Reconstruction » dans la France de l'après-guerre, avec de nouveaux matériaux, des formes dépouillées et des procédés industriels. Face à ces innovations, le public reste profondément amoureux du rustique et des bibelots, qui sont autant d'attaches mémorielles et de références qui rassurent dans les grands ensembles impersonnels qui sortent de terre en masse et dans lesquels on loge les classes moyennes et populaires.

En fait, l'affaire du modernisme esthétique a été très mal engagée en France dès le début. On le voit avec les figures de Paul Poiret et de Pierre Legrain, qu'analysent respectivement les textes de Hee-Jeong Moon et de Lucie Bariset-Marc. De retour d'Allemagne et d'Autriche avant qu'éclate la Première Guerre mondiale, le premier est un fameux couturier qui se lance dans la conception d'objets. Il entend « humaniser » des pratiques d'arts décoratifs jugées trop sévères outre-Rhin en créant un modèle original mi-philanthropique, mi-commercial, qui ne lui survivra pas : l'École Martine, où un directeur artistique développe des projets réalisés par des jeunes filles pauvres. Quant à Legrain, à qui l'on doit le fameux logo de l'Union des artistes modernes (UAM) lors de la naissance du mouvement en 1929, dont il est un des membres fondateurs, son engagement dans la modernité naît surtout du hasard, c'est-à-dire de rencontres, avec Jacques Doucet surtout, son mécène, et d'expérimentations dans le domaine des reliures, une production où il se montre un autodidacte de génie. Et s'il se rallie à l'UAM, ce n'est pas avec la vision dogmatique d'un Le Corbusier et d'une Charlotte Perriand, mais surtout parce qu'il cherche, comme beaucoup de ses confrères, une meilleure opportunité pour faire connaître son travail. Au final, avec la mise en avant des carrières et des talents individuels, on est bien loin de l'efficace machine qui lie la diffusion commerciale à l'industriel et au créateur, trinôme à succès des exportations allemandes, que seules semblent comprendre et adopter les entreprises d'art comme Baccarat en fonction d'une logique économique. Grâce à d'habiles directeurs, les cristalleries savent faire preuve d'un étonnant sens de l'adaptation en faisant évoluer la création, fondée au départ surtout sur le savoir-faire des verriers, vers le dessin de modèles en interne puis la consultation de décorateurs extérieurs, toujours combinée à un grand sens commercial, humain et industriel.

Plus grave, si les initiatives, la grande compétence des artisans, le talent, les prises de conscience et la valeur des créations ne manquent pas pour illustrer l'activité du design en France au vingtième siècle, cet apport riche et varié n'aura jamais su se rendre suffisamment visible à l'international. Il révèle ses contradictions et ses hésitations, tout au contraire du design scandinave et italien, qui affiche une réelle unité. Dans ces pays l'évolution s'est certes faite sans réelle anicroche, mais il a aussi manqué en France un vrai leadership. Elena Dellapiana dresse ainsi une édifiante étude parallèle, sur une cinquantaine d'années, de la représentation à l'étranger du design français et du design italien. La patrie de Dante bénéficie d'une personnalité comme Gio Ponti, qui forge l'identité du design de la péninsule au moyen d'une doctrine cohérente, en s'appuyant uniquement sur un réseau privé, et tout particulièrement sur la revue *Domus* et le salon de la Triennale de Milan.

De son côté, engoncée dans sa vision d'État colbertienne, la France préfère utiliser son puissant réseau d'ambassades et créer des institutions ad hoc comme de Centre de création industrielle (CCI, fondé en 1969), qui finira pourtant par disparaître au milieu des années quatre-vingt dix. Au design, que l'on connaît mal dans les milieux officiels et qui véhicule des relents trop techniques, les ministères préfèrent la culture et l'art, dans lesquels on le noie systématiquement, quitte à employer des critiques d'art pour tenter de justifier l'amalgame. De fait, l'image du design français, lorsqu'elle est montrée à l'étranger, apparaît aussi singulière que déconcertante, d'autant qu'elle change d'une manifestation à l'autre. La mainmise de la politique étatique caractérise tout autant l'histoire de l'ENSAD, dont le premier directeur, Léon Moussinac, communiste et ancien résistant, est nommé par le gouvernement après la Libération, comme le seront tous les directeurs suivants de ce prestigieux établissement, la première école de design de l'hexagone.

Ainsi, au fil de la lecture des textes, nous espérons que se dégage une compréhension des questionnements et des mécanismes liés au design dans notre pays au cours du vingtième siècle, qui continuent d'alimenter la réflexion sur cette pratique aujourd'hui.

Stéphane Laurent

# DESIGN ET POLITIQUE

# DÉCORATION, DESIGN ET POLITIQUE : L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS DE 1940 À 1968

STÉPHANE LAURENT

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Étudier l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD)<sup>1</sup>, c'est comprendre, par le biais de l'enseignement, toute une facette de l'histoire du design en France. Fondée en 1756 par Jean-Jacques Bachelier, un peintre animalier du roi dans un contexte de multiplication des écoles de dessin en France et en Europe<sup>2</sup>, cet établissement est à la fois la plus ancienne école d'arts appliqués de France et une des plus vieilles du monde, mais aussi un fil directeur exceptionnel pour qui veut suivre trois cents ans de mutation du goût et des idées dans les arts décoratifs. Plusieurs ouvrages ont été consacrés à son histoire et aux créateurs qui y sont passés<sup>3</sup>, mais nous proposons ici un travail approfondi et plus critique, fondé sur les archives autant que sur les témoignages, dans la lignée de nos recherches sur l'histoire de l'enseignement artistique<sup>4</sup>. Le pan de ce long récit concerne une période à la fois stimulante et difficile puisque, nous

- 1** Tous mes remerciements vont à Mme Rooke, Mme Catherine Arnaud, Mme Marie-Pierre Rosemberg, Mme Chantal Berry-Mauduit, M. Michel Mastorakis, M. Pierre Gauthier-Delaye, M. Jean Casimir, M. Gaston Dietschy, M. Denis Dugas, M. Daniel Arnaud soit pour leur aide, soit pour leurs témoignages précieux en tant qu'anciens élèves ou membres du personnel de l'ENSAD.
- 2** Voir Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France : figure humaine et dessin géométrique, 1750-1850*, Paris, Belin, 2003.
- 3** Stéphane Laurent, Thierry Chabanne (dir.), *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, 2004, 228 p.; René Lesné, Alexandra Fau, *Histoire de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs (1941-2010)*, Paris, Ed. ENSAD/ Archibooks, 2011; Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Paris, Monelle Hayot, 2004; René Lesné, *250 Illustres, 1767-2017 – De l'École royale gratuite de dessin à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs-Paris*, Paris, Presses du Réel, 2017.
- 4** Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France (1851-1940), genèse d'un enseignement*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Scientifiques et Historiques, 1999, 684 p.; Stéphane Laurent, *L'Art utile. Les écoles d'arts appliqués en France (1851-1940)*, Paris, L'Harmattan, 1998, 288 p.; Stéphane Laurent, *L'École Boullé*, Woippy, Éditions Gérard Klopp, 1998, 292 p.; Stéphane Laurent, « De l'Ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués » dans Dominique Poulot, Jean-Michel Pire, Alain Bonnet (dir.), *L'Éducation artistique :*

le verrons, l'ENSAD traverse des crises mais connaît également une mutation exceptionnelle, celle de l'évolution des arts décoratifs, fondés sur des techniques artisanales anciennes et l'ornement, vers l'univers du design, qui unit les formes contemporaines à l'intégration de technologies avancées.

Nous nous proposons d'étudier la période qui s'étend de 1940 à 1968, c'est-à-dire de la Seconde Guerre mondiale au seuil de la révolution culturelle que constituent les événements de mai 1968. Les années qui précèdent la conflagration sont celles de l'émergence d'un modernisme ambigu. Alors que des courants radicaux comme le Bauhaus en Allemagne, De Stijl en Hollande, ou le Constructivisme dans la nouvelle URSS, apportent une modernité fondée sur l'épuration des formes, les recherches plastiques et la priorité donnée à la fonction, et tandis qu'aux États-Unis se développe le design industriel au service du capitalisme et de la consommation des classes moyennes, l'héritage du luxe en France pèse sensiblement sur la création des objets mobiliers. Deux courants semblent s'affronter, que l'on pourrait opposer en « classique » et en « moderne », celui emmené par la Société des artistes décorateurs d'un côté, et celui défendu par l'Union des artistes modernes, de l'autre. Le premier a cherché à renouveler les styles du passé en développant l'Art nouveau puis en inventant l'Art déco ; le second se veut proche du modernisme international. En réalité, comme nous avons pu le montrer dans un article récent, derrière l'esthétique d'avant-garde des acteurs de l'UAM, pointe à la fois l'héritage des Arts and Crafts de William Morris cherchant une transversalité des pratiques artistiques, et le sens du raffinement français dans l'usage de matériaux nouveaux comme l'acier, le verre industriel ou l'aluminium<sup>5</sup>. Après 1945, l'ENSAD, restée plutôt conservatrice durant l'entre-deux guerres, représente non seulement cette dualité, mais aussi une ambivalence.

Durant la guerre, l'idéologie de l'occupant et celle du régime de Vichy partagent une vision très conservatrice de l'art, qui donne largement raison au courant classique et à la hiérarchie des arts. Ils imposent pour les arts décoratifs une approche basée sur le renouvellement de l'artisanat et des corporations. Fondée sur le dessin de modèles et non l'exécution en atelier, l'école n'intéresse guère. Les années du conflit sont même l'occasion de règlements de compte visant à sa suppression pure et simple.

.....  
*du modèle académique aux pratiques actuelles, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 169-184.

- 5** Stéphane Laurent, « La spécificité de la création mobilière française et les aménagements intérieurs, 1910-1937 », catalogue de l'exposition *UAM (Union des artistes modernes), Une Aventure moderne (1929-1958)*, Paris, Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2018, p. 58-64.

Sortie du rationnement, la France découvre les biens de consommation. Le design industriel américain, qui constitue une pratique intermédiaire entre l'ingénierie, le marketing et les arts appliqués, est importé afin de concevoir les nouveaux objets électrodomestiques, automobiles, électroniques, qui envahissent le quotidien des ménages. En ouvrant rapidement une formation au design industriel, l'ENSAD continue de démontrer sa porosité à l'évolution des tendances. Puis vient le temps des débats sociologiques, de la culture pop, des discours critiques dans les années soixante et soixante-dix, remettant en cause les idées modernistes, qui prenaient le pas sur celles des décorateurs. C'est une ère nouvelle qui s'ouvre, tant au niveau d'une pédagogie moins formelle, que celui d'une créativité moins soumise à un dogme et plus sensible à de nouvelles formes d'expression.

## **Le retour aux « arts mineurs » (1940-1944)<sup>6</sup>**

### **Contre la technique dans les arts**

Lorsqu'elle a été fondée, l'École, comme toutes les autres écoles de dessin de l'époque, a un enjeu modeste mais essentiel, qui est de former au dessin des artisans et des ornemanistes afin qu'ils exécutent correctement les modèles complexes que leur soumettent les artistes. Jean-Jacques Bachelier conçoit ainsi lui-même les planches que des répétiteurs font recopier par les élèves. Car, depuis la Renaissance, les beaux-arts ont en quelque sorte éclipsé les arts décoratifs dans la conception de modèles, ravalant les « arts mécaniques » à la simple transposition. Ce phénomène, qui ne concerne au départ que les grandes commandes, s'est répandu au 18<sup>e</sup> siècle, lorsque le luxe est devenu un marché destiné à une clientèle exigeante quant à la qualité des produits. C'est pourquoi, reconnaissant pour les grands services rendus aux industries d'art, le roi « étatisé » l'établissement de la rue de l'École-de-Médecine au bout d'un an seulement, en 1767, le transformant en une institution publique qu'elle est toujours aujourd'hui. La grande école d'art, dont le but est de former les artistes, est alors celle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui va devenir la fameuse École nationale des Beaux-arts au siècle suivant. Si la hiérarchie est en place, le rapport inexistant entre les deux écoles va se nouer à mesure que l'établissement du quai Malaquais devient une machine à fabriquer des carrières et atteint une renommée internationale : comprenant tout le parti qu'ils peuvent tirer d'une excellente formation au graphisme, qui n'a eu de

**6** Sur cette période on se référera à l'historique de René Part, « La grande masse pendant les années d'occupation jusqu'au renouveau de l'enseignement du soir », 1980. Bibliothèque de l'ENSAD.

cesse de se perfectionner et d'évoluer, les candidats aux « Beaux-arts » (où est venu s'ajouter l'enseignement de l'architecture), viennent y préparer le concours d'entrée. Une fois admis, les meilleurs éléments la délaissent, ce qui fait que l'École gratuite acquiert le sobriquet négatif de « Petite école » (par rapport à la « Grande » bien entendu, celle des Beaux-arts).



Fig. 1. Entrée de l'école nationale supérieure des arts décoratifs rue d'Ulm. Grilles de Raymond Subes. DR

Cette situation, qui met en péril la mission et le sens même de l'établissement face aux besoins grandissants des maisons d'art dans une société industrielle en pleine expansion, évolue dans de dernier quart du siècle par l'action énergique de sa tutelle, la Direction des Beaux-arts, au sein du ministère de l'Instruction publique. L'école est rebaptisée École nationale des arts décoratifs en 1877, avec des programmes et des ambitions nouveaux. Cette revalorisation est portée par un contexte international favorable aux « arts mineurs » qui, à l'image des Arts and Crafts de William Morris, ne veulent plus l'être et multiplient les actions

pour retrouver leur pouvoir de conception sur les modèles. Elles vont si bien réussir que non seulement elles aboutiront à l'émergence de mouvements aussi créatifs que l'Art Nouveau puis l'Art Déco, mais elles répandront socialement ce dernier au-delà d'un public cultivé pour en faire un style populaire, ce qui n'était jamais arrivé. Le raz-de-marée des arts décoratifs, bien oublié aujourd'hui, est si puissant que même les artistes des Beaux-arts sont contraints de l'intégrer à leurs réalisations (comme en témoignent les sculptures du Palais de Chaillot). L'École des arts décoratifs a le vent en poupe : moins académique que l'ENSBA, elle attire des talents à la recherche d'un enseignement décloisonné et plus libre<sup>7</sup> ; devenue

7 Elle parvient à recruter comme enseignants ou directeur des artistes réputés comme Rosa Bonheur, Charles Lameire, René Ménard, Gustave Jaulmes, Roland Oudot, Maurice Brianchon

« supérieure » à l'instar de l'établissement du quai Malaquais, elle déménage dans un nouveau bâtiment rue d'Ulm (**fig. 1**), près du Panthéon, et intègre une section architecture. Et comme on y enseigne aussi la peinture et la sculpture dans un esprit Arts and Crafts de transversalité des arts, le directeur des Beaux-arts Georges Huisman n'hésite pas à proposer la fusion des deux établissements en une « Faculté d'art » offrant une formation de base axée sur l'architecture<sup>8</sup>. En réalité, la hiérarchie a laissé place à une rivalité, et l'ENSBA n'attend qu'une occasion pour chercher à réaffirmer sa domination. Les perturbations occasionnées par la Seconde Guerre mondiale vont lui en donner l'occasion.

## La revanche des arts majeurs

La mise en place à l'ENSAD d'une section architecture en 1896 et la création d'un diplôme d'architecte par arrêté du 20 février 1922, ont été très mal perçues par l'École des Beaux-arts qui y a vu une forte concurrence faite à un de ses trois domaines régaliens, qui plus est celui de l'architecture, considérée comme « la mère de tous les arts ». Forte de trois ateliers, cette spécialité voit rapidement son diplôme reconnu par la profession et même signé par le ministre depuis 1931<sup>9</sup>. La possibilité offerte aux élèves diplômés de construire un édifice complète leurs études en décoration tout en leur offrant la maîtrise totale du projet, depuis la conception de l'objet jusqu'à celle du cadre bâti. Les études manquent pour analyser l'importance des architectes diplômés de l'ENSAD au xx<sup>e</sup> siècle. Grâce à leur grande culture des métiers et des formes, ils sont nombreux dans le corps des Monuments historiques et celui des Bâtiments civils<sup>10</sup>. Certains sont parvenus à la notoriété comme Hector Guimard ou Charles Garnier.

.....  
 puis Georges Gromaire plus récemment Zao Wou Ki. Grâce à cette ouverture qui offre davantage de débouchés, des élèves de talent embrassent une carrière d'artiste, certains devenant fort célèbres comme Auguste Rodin, Félix Vallotton, Auguste Renoir, Paul Signac, Henri Matisse, Aristide Maillol, Albert Marquet ou Georges Rouault.

- 8** Georges Huisman, « Commission de réorganisation de l'enseignement artistique » dans *Rapport sur la réorganisation de l'École nationale supérieure des arts décoratifs*, séance du 8 mars 1938, AN AJ53/0950147/06. Ce à quoi s'opposent les intéressés : les représentants du quai Malaquais réclamant la suppression des trois arts à l'ENSAD afin qu'elle se recentre sur sa mission professionnelle, ceux de la rue d'Ulm voulant maintenir le *statu quo*.
- 9** Le titre exact est : Diplômé par l'Etat (D.P.E.) qui se différencie du D.P.L.G. (Diplômé Par Le Gouvernement) que dispense l'école des Beaux-arts et du titre d'architecte diplômé de l'École spéciale d'architecture.
- 10** Rien ne pouvait prédisposer l'ENSAD à l'étrange liaison entretenue avec le corps des Architectes en chef des Monuments Historiques (ACMH). La raison et l'origine de cette union tiennent à un homme, le plus grand architecte du XIX<sup>e</sup> siècle : Eugène Viollet-le-Duc, praticien autodidacte nommé à l'école professeur suppléant à partir de 1834 et titulaire de 1844 à 1860. Il est l'instigateur principal du Service des Monuments historiques qui s'ébauche avec la création,



**Fig. 2.** Buste de Léon Deshairs (1874-1967), directeur de l'ENSAD de 1931 à 1941 (Charles Despiau, sculpteur). DR

La fermeture de l'ENSAD va faciliter le remaniement de l'établissement. À peine la rentrée de 1940 est-elle effectuée, que l'école doit être close comme toutes les facultés suite à des incidents survenus lors de la célébration des cérémonies du 11 novembre, interdite par l'occupant mais à laquelle des étudiants et lycéens ont participé. Avec la complicité du directeur Léon Deshairs<sup>11</sup> (**fig. 2**), la Grande masse (association liant les élèves et les anciens élèves) parvient à maintenir un embryon

en 1848, au ministère des Cultes, d'un service des Édifices diocésains dirigé par trois inspecteurs dont lui-même. Cet organe, à l'instar de la « petite école », combat contre le pouvoir tout-puissant de l'école des Beaux-arts : il parvient à ôter aux architectes issus du quai Malaquais le contrôle de la protection et de la restauration des monuments, principalement religieux, en province. Véritable clan, il assure un recrutement des architectes par cooptation où la formation rue de l'École-de-Médecine prend naturellement sa place. Le premier bénéficiaire est Victor Ruprich-Robert, associé aux travaux de la Commission des monuments historiques dès 1840 à Coutances ou Bayeux et professeur à l'école. En 1897 est nommé ACMH le premier ancien élève, Alphonse Potdevin. Surtout, il partage cette nomination avec Charles Génouys, fondateur du cours d'architecture à l'école, dont il deviendra sous-directeur. À cette spécialité à laquelle sont associés Lucien Magne, Paul Selmersheim et Anatole de Baudot, autres représentants du corps et disciples de Viollet-le-Duc, l'établissement peut prétendre désormais à une solide préparation aux concours de recrutement. En 1912, Paul Génouys remplace son père et reprend le flambeau avec vigueur. Il s'entoure de Héraut et de Pierre Paquet, ACMH en 1905, et fait admettre en 1925 le principe d'une épreuve en loge fondée sur une question de consolidation afin de ne pas avantager les jeunes architectes DPLG par rapport aux praticiens souvent issus de l'école. Jean Trouvelot, ACMH en 1920, est le dernier chef d'atelier en architecture. Deux derniers lauréats sont, avec retard, couronnés en 1946. L'un d'eux, Michel Mastorakis, est aussitôt chargé de rénover les cours du soir. Il quitte l'école en 1981 après avoir exercé dans le Sud-Ouest et travaillé à la restauration du palais minoen de Mallia (Crète). Des ACMH, que leur tâche rend sensibles au dessin d'ornement et de mobilier, participent à d'autres enseignements d'arts décoratifs : Ruprich-Robert dispense un cours d'ornement à l'école des Beaux-arts, Magne est titulaire de la chaire des arts appliqués aux métiers au CNAM et Adrien Chancel (ACMH 1897) exerce à l'école Boule. Sur les 146 ACMH recrutés jusqu'en 1946, 20 sont issus de l'ENSAD, soit 13,7 % des effectifs totaux. Toutefois si l'on tient compte seulement des concours auxquels ils ont participé de 1897 à 1946, ils représentent près du quart des reçus (21,5 % exactement). Alain-Charles Perrot (dir.), *Les Architectes en chef des monuments historiques, 1893-1993 centenaire du concours des A.C.M.H.*, Paris, HM Éditions, 1994. Entretien avec M. Mastorakis, juillet 2002.

- 11** Léon Deshairs (1874-1967), ancien élève de l'École normale supérieure, est un historien de l'art qui a été professeur à l'École du Louvre, conservateur à la Bibliothèque des arts décoratifs et

de cours pendant l'année en créant un « Atelier corporatif d'art ». Elle loue un local au 9, rue de Blainville au nom de René Part, le grand massier ancien élève de Boullée et jeune diplômé d'architecture<sup>12</sup>.

Lorsque l'école rouvre à la rentrée 1941, de grands bouleversements se produisent. Profitant de la nouvelle donne politique du régime de Vichy, l'école des Beaux-arts (ENSBA) saisit la chance qui lui est donnée d'écraser sa rivale. Son directeur, le sculpteur néo-académique Paul Landowski, obtient d'être nommé à la tête des deux établissements afin de poursuivre sa réforme de l'ENSBA visant à synthétiser l'enseignement des arts. L'historien de l'art Léon Deshairs, en poste depuis 1931, est démis de ses fonctions. L'ENSAD s'apprête à vivre la période la plus noire de son histoire.

La raison principale ce rattachement vient de la décision concernant l'enseignement de l'architecture. Celui dispensé à l'ENSAD reçoit un coup fatal : il est supprimé en 1942 car il ne reçoit pas l'agrément de l'Ordre des architectes créé par arrêté du 17 février 1941. Il faut cependant résoudre le problème des élèves de la section. Un conseil supérieur de l'architecture est fondé pour définir les modalités de leur transfert à l'école des Beaux-arts. Une solution palliative est trouvée : l'école est finalement autorisée à conserver un atelier réduit d'architecture qui prend pour titre « atelier extérieur de l'école des Beaux-arts » (Atelier

---

rédacteur en chef de l'influente revue *Art et Décoration*. Défenseur des arts décoratifs modernes, il est nommé directeur de l'ENSAD en 1931, poste qu'il perdra un temps pendant la guerre, avant le retrouver brièvement de 1943 à 1946.

- 12** « La grande porte de la rue d'Ulm étant fermée et gardée militairement, les quelques tables, tabourets et chevalets nécessaires à l'équipement du local furent démenagés par la petite porte du jardin, dans une voiture à bras hâtivement louée chez le bougnat de la rue Descartes. Tout ce passa sans encombre sous le regard des uniformes faisant les « cents pas » devant la porte en fer forgé de Raymond Subes. Les cours s'organisèrent tant bien que mal. Le directeur et certains professeurs venaient faire leurs corrections en visite d'amis, parmi lesquels notamment Éric Bagge et Jean Demaret n'hésitaient pas à maintenir le contact avec les élèves assez nombreux qui s'entassaient dans les locaux exigus. [...] L'hiver 1941 était rigoureux. Il fallut se préoccuper de trouver un poêle : ce fut un brûle-tout énorme et à moitié démoli. Mais l'essentiel manquait : le charbon. Personne n'en trouvait dans Paris. Nous eûmes recours, une fois de plus à Léon Deshairs, qui nous permit d'emmener quelques poubelles de poussier impropre au chauffage de l'école. Quel épisode, le jour où la petite poussette à trois roues cassa un essieu, répandant sur la couche de neige une poussière noire inévitablement remarquable ! L'attroupement des gens du quartier se fit aussitôt, vite dissipé par Claude Berret qui s'était chargé, avec quelques autres camarades de la corvée, comme de celles qui suivirent. Les élèves amenaient chaque matin qui une bûche, d'autres un petit sac de charbon contenant trois morceaux grappillés dans la famille. Les cours terminés, chacun était tenu de participer à la confection de boulettes faites de papier calque copieusement détrempe et du précieux poussier. Desséchées, elles maintenaient plutôt mal que bien une température supportable. » René Part, *La Grande masse pendant les années d'occupation*, 1980.

Trouvelot). En fait, elle ne délivrera plus jamais de diplômes d'architecte, ni ne formera plus aux diplômes de peinture et de sculpture.

À peine a-t-il pris le contrôle de l'ENSAD, que Landowski définit, fin 1941, dans un volumineux rapport la nécessité de sa réorganisation<sup>13</sup>. Après un état des lieux précis de l'enseignement dans chacun des deux établissements, il propose l'unification des deux écoles. Il s'agit selon lui de mettre fin à la dérive de l'enseignement vers les beaux-arts pour redonner à l'ENSAD sa mission fondamentale : former des assistants techniques pour les artistes, des artisans et des dessinateurs pour l'industrie ayant une connaissance pratique et une bonne culture générale. En conséquence l'école passerait sous tutelle de l'école des Beaux-arts où ses ateliers seraient intégrés. Il envisage « la création d'ateliers techniques d'art industriel et d'ateliers laboratoires, la création d'un diplôme de décoration industrielle de l'ENSAD, et d'un grand prix d'art industriel. »

Une sous-commission est créée pour étudier le projet. Elle tient six séances les 2 et 9, 17, 24 février, puis les 4, 20 mars 1942<sup>14</sup>. Finalement elle remet un rapport le 17 juin 1943<sup>15</sup>. Un texte officiel<sup>16</sup> vient confirmer la fusion et la nouvelle formation, ou plutôt les avaliser car les changements ont déjà été progressivement mis en place. Ainsi les cours de perspective et d'histoire de l'art sont-ils supprimés dès avril 1941. Les élèves doivent se rendre quai Malaquais pour y assister en même temps que leurs camarades des Beaux-arts. Orgueil et originalité de l'ENSAD, les cours du soir sont supprimés pour des impératifs de défense passive nécessitant l'obscurité des locaux, tandis que l'enseignement des mathématiques, autre spécificité elle aussi présente dès les origines, est abandonné<sup>17</sup>. Enfin le dessin et le modelage sont « relégués dans un cul de basse fosse », selon l'expression de R. Part.

**13** 72 pages augmentées d'un additif de 8 pages. AN AJ53/0950147/06.

**14** Procès-verbaux des séances de la sous-commission désignée pour étudier la réorganisation de l'ENSAD, 2 et 9, 17, 24 février, puis 4, 20 mars 1942, AN AJ53/0950147/06.

**15** *Rapport de la commission d'études chargée de la réorganisation de l'ENSAD et de l'ENSBA*, 17 juin 1943, 10 p., AN AJ53/0950147/06.

**16** Voir nouveau règlement du 2 février 1943.

**17** La réorganisation mise en place à la rentrée 1942 est conforme à la politique culturelle du régime de Vichy. Il s'agit de fournir en chefs d'ateliers les manufactures et les entreprises nationales, qui font l'objet d'une remise à l'honneur. L'enseignement répond aussi à la politique en faveur d'un retour aux corporations : sélectif, il est fondé sur une valorisation de l'artisanat d'art, où la pratique en atelier devient déterminante. Le cursus suit deux étapes, conception que reprendra, avec d'autres buts, L. Moussinac : un stade préparatoire de trois années comprenant une formation générale et des travaux pratiques. L'ENSAD ne disposant pas d'ateliers, des passerelles sont créées avec les écoles d'arts appliqués de la Ville de Paris comme Boule (arts du meuble et du métal) et Estienne (arts du livre). Le deuxième stade se déroule en dehors de l'école mais sous son contrôle : l'élève est placé comme stagiaire dans une entreprise de

Malgré ces bouleversements, la réforme n'entre pas totalement en application. Landowski est remplacé en juillet 1942 à la direction de l'ENSBA par l'architecte Paul Tournon. Grâce à cet homme affable et compréhensif, les restrictions d'enseignement s'assouplissent. L'école compte alors trois professeurs de composition décorative : le peintre Roland Oudot, qui dirigeait l'atelier d'études documentaires (**fig. 3**), l'architecte Éric Bagge, et Camille Boignard, qui dispensait le cours d'architecture décorative. En 1943, ils deviennent chefs d'atelier de composition décorative. Après le départ de Gustave Jaulmes, les peintres Maurice Brianchon et Raymond Legueult animent l'un après l'autre l'atelier de



**Fig. 3.** Cours de Roland Oudot sur les études documentaires (classe de jeunes filles), revue *Images de France*, mai 1943. DR

la spécialité qu'il a choisie. Après avoir acquis les compétences nécessaires, il est admis à présenter l'examen de fin d'études. Dans l'esprit des anciennes maîtrises, il doit réaliser un chef-d'œuvre. Les spécialités comme la ferronnerie ou les bijoux seront maintenues après guerre. Si elle a pu éviter le pire en sacrifiant beaucoup, statutairement l'école est presque devenue une simple section de décoration de l'école des Beaux-arts. Un dessinateur doué peut espérer y continuer ses études. Le statut de « décorateur », rival de l'architecte, n'est plus. Preuve que les querelles du XIX<sup>e</sup> s. couvaient encore, la réforme rétablit la prévalence de l'ENSBA sur l'ENSAD, la hiérarchie des arts majeurs sur les arts mineurs, de la « grande école » sur la « petite école ».

peinture décorative où la fresque est pratiquée. Dans le domaine des objets d'art, René Prou dirige l'atelier d'ameublement et de décoration (ancien atelier d'art industriel) et R. Part parvient à dispenser bénévolement un enseignement du soir sur les ensembles mobiliers à partir de septembre 1943. Les autres cours assurés sont : le dessin par Quelvée (**fig. 4**), Corlin et Brianchon ; le modelage et la sculpture ; la sculpture décorative. Tournon prévoit la création d'un cours de littérature, idée qui aboutira plus tard.



**Fig. 4.** Cours de dessin d'après modèle donné par François Quelvée (classe de jeunes filles), revue *Images de France*, mai 1943. DR

Tout danger n'est pas écarté pour autant. R. Part raconte comment il réussit, à la fin juillet 1943, à éviter la disparition de l'ENSAD, qui venait d'être votée par le conseil des professeurs. Ils avaient accepté en majorité la proposition du Conseil supérieur des Beaux-arts, acquis aux idées académiques d'un Landowski, en faveur de la fusion de leur établissement avec l'école des Beaux-arts. R. Part réussit à convaincre P. Tournon de convoquer, in extremis avant leur départ en vacances, un quateron de professeurs de l'ENSAD en vue d'une nouvelle assemblée. Soutenus par d'autres enseignants qui ont été joints par téléphone, Brianchon, Legueult, Desnoyer et Oudot se réunissent le samedi 31 juillet quai Malaquais. C'est le dénouement du drame : ils décident de maintenir l'école indépendante. Un pneumatique est envoyé dès le lundi à Louis Hautecoeur, directeur général des Beaux-arts.

Une autre victoire est obtenue par la Grande masse : elle organise en 1943 une entrevue entre P. Tournon et L. Deshairs qui permet à l'ancien directeur de l'ENSAD d'être rétabli dans ses fonctions. Il conservera ce poste jusqu'au 1<sup>er</sup> mars 1946, date de l'arrivée en poste de Léon Moussinac. Deshairs prend de gros risques en faisant redoubler des élèves comme le peintre André Minaux afin de les soustraire au Service du travail obligatoire (STO). Il œuvre également en faveur de l'amélioration des conditions d'enseignement. Au final, la Grande masse aura joué un rôle déterminant durant la guerre<sup>18</sup>.

### Une école pour la Reconstruction (1944-1949)

À la Libération, l'ENSAD est totalement désorganisée. Elle est décapitée de sa section architecture et des beaux-arts en général, nombre de cours ont disparu, les tentatives de réformes ont semé la confusion dans l'enseignement et la tutelle de l'école des Beaux-arts a brouillé son identité. Il faut recruter nombre de professeurs et un personnel administratif. De plus, comme partout ailleurs, des rancœurs se sont accumulées : certains professeurs comme Legueult et Oudot, ainsi que le directeur Landowski ont participé en 1941 à un voyage d'échange artistique en Allemagne. Profitant de la vitalité des activités culturelles sous l'Occupation, ils ont accru leur succès, même si certains comme Legueult et Desnoyer défendent ouvertement une conception antiacadémique, à l'encontre des critères esthétiques de Vichy et de l'Allemagne hitlérienne<sup>19</sup>. Contrecoup de la fusion, Brianchon en profite pour rejoindre l'ENSBA comme chef d'atelier en 1949, poste qu'il cumulera avec celui de l'ENSAD. En revanche, en ayant réussi à maintenir une solidarité entre les élèves et en ayant agi en faveur des élèves prisonniers et pour maintenir vivante l'école, la Grande Masse sort grandie du conflit. Afin de tirer l'ENSAD de l'ornière, Deshairs s'évertue à produire un projet de réforme. Une autre tentative de fusion avec l'école des Beaux-arts est

**18** « Outre qu'elle maintenait la solidarité avec les étudiants mobilisés et les prisonniers, la grande masse de l'école prit une part très importante dans le mouvement étudiant parisien, et en 1942 ; R. Part était élu pour représenter l'ensemble de l'université de Paris devant le recteur. [...] En 1941, la Grande masse dépose les statuts d'un « groupe de formation sociale artistique » visant à établir des contacts entre tous les élèves de l'école, et sur des questions de collaboration entre les différentes disciplines de l'école. [...] Ainsi dans cet esprit, en 1945, un concours ayant pour objet « décor des rues de Paris pour les fêtes de la Paix, » permit au projet de la grande masse d'être retenu parmi les trois premiers projets primés. » (Xavier Moiroux, *Histoire de l'école des arts décoratifs des origines à 1945*, juin 1995, p. 34. Rapport à l'ENSAD. AN 0980361/02).

**19** À l'instar d'A. Manessier, Tal-Coat ou J. Bazaine, ils participent à l'exposition « Vingt peintres de tradition française » qui s'ouvre à la Galerie Braun le 10 mai 1941.

évitée en 1945. Finalement un nouveau venu, imposé par le gouvernement de la Libération, offre à l'ENSAD de nouvelles bases : Léon Moussinac.

### Tentative de retour

Dès octobre 1944, Deshairs soumet un *Rapport sur la réorganisation de l'ENSAD* qu'il formulera de nouveau avec quelques modifications en juin 1945, en raison du peu d'empressement que le ministère de l'Éducation nationale met à répondre aux carences urgentes qu'il signale<sup>20</sup>.

Dans l'ensemble son double rapport propose un retour à la situation d'avant-guerre, même s'il y a certains ajouts. Deshairs demande le rétablissement de la section architecture, une requête qui est en butte à hostilité de la SADG malgré les raisons qui justifient cette mesure : « L'architecture est le premier des arts décoratifs et le régulateur de tous les autres », argue-t-il<sup>21</sup>. Rien ne serait changé à la situation du groupe d'élèves architectes qui suivent l'enseignement à l'ENSBA, bien qu'ils travaillent rue d'Ulm (Atelier Trouvelot)<sup>22</sup> car « le jury serait le même que celui qui attribue les diplômes aux élèves architectes de l'ENSBA ». Doivent être rétablis les cours du soir, les cours de perspective et d'histoire de l'art, tout comme le Conseil supérieur de l'établissement.

Parmi les apports neufs, il réclame une meilleure dotation en matériel et en locaux, une augmentation des traitements, la création de trois postes de professeurs (dessin, études documentaires et un chef d'atelier d'art appliqué à l'industrie) en raison des restrictions imposées par le ministère des Finances au cours des quinze dernières années et de l'importance des effectifs qui s'élèvent désormais à 400 élèves environ se répartissant assez équitablement entre la section des jeunes gens et celle des jeunes filles. L'ENSAD s'appuie sur le bénévolat ou les expédients pour pallier ces lacunes. Deshairs demande l'augmentation des crédits pour l'enseignement des techniques : non pour celui qui se fait à l'extérieur (visites dans les écoles professionnelles, manufactures, ateliers...) mais pour les personnalités invitées à donner des conférences. Il souhaite d'ailleurs la création d'ateliers extérieurs de décorateurs ensembliers sous le contrôle de l'État, à l'image des ateliers d'architecture de l'ENSBA. Il réclame l'augmentation en surface du laboratoire de recherches qui posséderait ainsi l'outillage et les matériaux nécessaires à la taille de la pierre, du bois, pour recevoir un tour à potier, une presse à bras et des pierres pour la lithographie. Ce laboratoire n'occasionnerait que peu de dépenses supplémentaires, puisqu'il

**20** Léon Deshairs, *Rapport sur la réorganisation de l'ENSAD*, octobre 1944, 9 p., modifié en juin 1945, 8 p, AN AJ53/0950147/06.

**21** *Ibid.*, p. 7.

**22** *Ibid.*, p. 8.

suffirait d'augmenter les attributions et traitements des professeurs qui assurent des cours d'initiation à l'architecture.

Les modifications apportées en juin 1945 au projet soumis l'année précédente concernent principalement des demandes d'emplois supplémentaires : création d'un poste professeur de composition décorative, cumul des fonctions de professeur d'histoire de l'art et de Bibliothécaire-archiviste, « la bibliothèque devenant un laboratoire où le professeur préparerait ses leçons et les compléterait par des renseignements et des conseils individuels<sup>23</sup>. » La question des locaux est plus préoccupante :

« Le bâtiment de la rue d'Ulm qui a été aménagé aussi bien qu'on a pu en vue de l'enseignement artistique est insuffisant pour l'activité de l'École. Les sculpteurs, en particulier, travaillent dans un sous-sol mal éclairé. Il conviendrait de reprendre, dès que les circonstances le permettront, le projet de construction d'une aile en bordure de la rue Pierre Brossolette, aile d'environ 50 m de long sur 10 m de large. Ce projet, étudié de façon approfondie et présenté (vers 1936) par M. Midy, avait reçu, sauf quelques réserves, l'approbation du Conseil des Bâtiments Civils<sup>24</sup>. »

En résumé, les revendications formulées en début d'année scolaire 1944/1945 restent en suspens, d'autres venant même s'y ajouter l'année suivante concernant la composition décorative, la culture générale et les locaux. Dans un contexte d'après-guerre compliqué, où la France se relève lentement et les tickets de rationnement sont maintenus jusqu'en 1950, aucune réforme de fond n'est immédiatement envisagée. Il appartiendra au nouveau directeur, Léon Moussinac, de mener à bien une transformation.

## Un décoratif utile

Sans doute à la demande du gouvernement de la Libération marqué à gauche, et alors même qu'il est désormais versé dans le septième art, le critique d'art communiste Léon Moussinac<sup>25</sup> prend la plume (**fig. 5**), à la suite de Léon

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>25</sup> Né le 19 janvier 1890 à Migennes (Yonne), Léon Moussinac est atypique et inclassable. Ce fils d'inspecteur des chemins de fer de santé délicate, qui passe une partie de son enfance dans le Lot avant que sa famille ne s'installe en 1900 à Paris, est doué d'une vive imagination et se passionne très tôt pour le théâtre. Au lycée Charlemagne, il découvre la musique, la peinture et aussi le chant, qu'il pratiquera avec la Maîtrise de Saint-Gervais. L'année 1904 marque un tournant : il rencontre Louis Delluc, avec lequel se noue une amitié intellectuelle. Sous son influence, il rompt avec la religion et s'ouvre à l'écriture. Après quatre ans passés sur le front où il publie des poèmes dès 1917, Delluc lui cède son poste de rédacteur en chef de la revue *Comoedia*



**Fig. 5.** Léon Moussinac (1890-1964), directeur de 1945 à 1959. DR

Deshairs. Dès 1946, un *Rapport de réforme de l'enseignement* est élaboré<sup>26</sup>, probablement de sa main. Très critique, cet ancien résistant entend remettre de l'ordre dans le recrutement et le niveau de l'enseignement mais avec une vision collectiviste et progressiste non dissimulée. Il s'agit d'une véritable volonté de refondation d'une école. L'enseignement existant est considéré comme unifié et dirigiste, plus ou moins inspiré du principe des ateliers de l'ENSBA, sans pour autant avoir renoncé à une certaine tradition du luxe. Selon l'auteur, il contribue à accroître le mandarinat des chefs d'atelier, même si, et les conférences sont là pour le démontrer, des préoccupations plus modernes peuvent apparaître – mais elles sont alors extérieures à

l'enseignement. Contrairement à Deshairs, Moussinac renonce ouvertement au rétablissement de la section architecture, qui divise les esprits. Il mise sur une approche structurellement différente : il s'agit de transformer radicalement

*illustré.* Il monte deux pièces de théâtre d'Abel Ruffenach et devient l'un des premiers critiques cinématographiques au *Mercure de France* mais aussi au journal *L'Humanité*. Il adhère au Parti communiste en 1924 où il rencontre Paul Vaillant-Couturier. Il ne perd pas de vue la critique d'art : secrétaire de rédaction de la revue *Art et décoration*, auteur de livres sur la scénographie, sur Mallet-Stevens et en faveur du mobilier Art Déco, il prend une part active à l'exposition de 1925 et signera les huit volumes de la Collection documentaire d'art moderne. Au Ciné-club de France puis aux Amis de Spartacus, il milite pour la diffusion populaire du septième art et pour l'avant-garde cinématographique, surtout après son voyage en URSS en 1927. Il définit une théorie du théâtre qu'il tente d'appliquer au Théâtre d'action international puis au Théâtre juif de Moscou. De ce séjour d'un an et demi en URSS, il tirera plusieurs romans. De retour en France, il participe à la Maison de la culture, fait jouer *Le Père Juillet* puis accepte de diriger les Éditions sociales internationales. Arrêté en avril 1940, il tombe malade. Il participe au Comité national des écrivains (CNE) avec Louis Aragon et publie deux recueils de poèmes en 1944. À la Libération, il réforme l'ENSAD, dirige aussi l'IDHEC de 1947 à 1949, ainsi que des études à l'Institut de filmologie à l'Université de Paris. Il trouve le temps d'écrire une histoire du théâtre et sur Francis Jourdain ou Hans Erni. Après avoir quitté l'ENSAD, il est nommé président du CNE et publie un hommage à Eisenstein. Il meurt d'une crise cardiaque le 10 mars 1964. Cf. « Hommage à Léon Moussinac », *Doc 64*, n° 27, novembre 1964.

**26** *Rapport de réforme de l'enseignement* (non daté et non signé), AN ENSAD/0950147/06.

l'enseignement de l'ENSAD au moyen de l'élaboration d'un nouveau règlement qui laissera la part belle à la décoration intérieure, quasiment exclusivement, afin de former les aménageurs dont le pays a besoin. De fait, le rapport, dans ses grandes lignes, inspirera l'arrêté du nouveau règlement de 1949. Les principes généraux sont les suivants :

- « L'École nationale supérieure doit :
- « - vérifier et compléter les connaissances générales.
- « - Enseigner au degré supérieur les données artistiques et techniques, en vue d'applications précises<sup>27</sup>. »

Le ton est donné : dans un contexte de reconstruction de la nation, l'école doit unir l'art et la technique, autrement dit faire œuvre utile et éviter toute dérive vers la seule esthétique. Le rapport prône un travail d'atelier où tous les élèves seraient regroupés, c'est-à-dire qu'ils ne travailleraient plus par spécialités. Les élèves des différentes divisions œuvreraient simultanément dans un même atelier, aux mêmes programmes, pendant toute la durée de leurs études. Cependant il existerait plusieurs ateliers parallèles afin de susciter une émulation. L'enseignement serait en effet structuré autour de l'autorité d'un maître, le chef d'atelier, que les élèves choisiraient dès leur admission. Il prodiguerait une influence humaine sur le sens artistique et sur la sensibilité. En outre, la section des garçons et celle des filles disparaîtraient au profit d'une mixité dans les cours. Ce sont des principes qui seront mis en œuvre.

Un des principaux obstacles à l'amélioration de l'enseignement réside dans le recrutement : « Il a été reconnu que le niveau d'instruction technique, artistique et générale des candidats à l'École est très différent et que les épreuves actuelles des concours ne les filtrent pas suffisamment. » Le rapport souligne des décalages importants entre les élèves, qui rend la portée de l'enseignement difficile. La création d'une école préparatoire annexe permettrait d'assurer une préparation des candidats avant leur admission afin qu'ils puissent atteindre le niveau secondaire d'une formation artistique et technique. Cette idée d'intégration verticale, complexe à mettre en place, ne verra jamais le jour.

Dans cette grande vision unificatrice et généreuse, des passerelles avec d'autres établissements seraient créées, particulièrement avec les formations professionnelles : « Les élèves des écoles de province *diplômés* des Beaux-arts et des Arts Décoratifs ainsi que ceux *diplômés* des Collèges techniques de Paris, pourront, sous certaines conditions, être admis sur titres<sup>28</sup>. » Dans le premier

**27** *Ibid.*, p.10.

**28** *Ibid.*, p.9.

cas, les élèves devront disposer du CAFAS<sup>29</sup>, diplôme national qui sera reconnu officiellement peu de temps après. Cette idée se maintient encore aujourd’hui.

Les cours du soir, qui ont été rétablis d’urgence, subissent quant à eux une médiocrité de recrutement qui doit disparaître au moyen d’une plus grande sélection. Ils doivent être intégrés à la formation du jour, permettant, comme il est de coutume, à des élèves salariés d’être eux aussi diplômés de l’ENSAD. D’une manière générale, Moussinac souhaite élever l’école au rang d’une grande école d’art, ce à quoi il parviendra.

Le rapport annonce enfin des changements disciplinaires : plus de tracasseries, mais le respect des horaires, des sanctions fortes et exemplaires pour les cas graves et un contrôle strict des moyennes dans chaque matière pour que l’élève puisse être admis chaque année à passer dans la division supérieure. Un tour de vis est donné aux « maîtres », jusqu’alors considérés quasiment intouchables et bénéficiant d’une grande indépendance. Selon le rapporteur, le manque de fréquentation d’un atelier incombe uniquement à la faiblesse de l’enseignement : « ce serait la preuve que leurs titulaires n’ont pas fait l’effort nécessaire pour présenter de façon intelligible ou attrayante les matières qu’ils enseignent<sup>30</sup>. » D’une certaine manière, une forme d’engagement collectif est attendue en vue du redressement de l’établissement et national. Cette reprise en main se heurtera à certaines prérogatives.

## Entre utopie et politique

Dès la rentrée 1946, les propositions reçoivent l’aval du ministère et entrent en application. Pour ce faire, Moussinac est nommé directeur. Durant trois ans, les élèves suivent le nouvel enseignement. Lorsque arrive l’année du diplôme, aucun règlement n’existe encore qui permette de valider le nouveau programme d’études. C’est pourquoi le directeur rédige un second rapport en exposant un bilan avant de proposer un nouveau texte de règlement qui viendrait établir définitivement la réforme.

Faits caractéristiques d’un corps professoral (**fig. 6**) qui n’aime guère être bousculé dans ses acquis et ses habitudes, et d’un individualisme qui s’efface difficilement, la réforme ne s’est pas déroulée sans opposition : Moussinac souligne en effet la difficulté d’implanter une structure entièrement nouvelle dans « un établissement fort de ses traditions et de son passé ». Pourtant il

**29** Certificat d’Aptitude à la Formation Artistique Supérieure. D’un niveau équivalent au baccalauréat, ce diplôme artistique national délivré annuellement assure pour la première fois la reconnaissance officielle d’une formation artistique de base qui est le plus souvent dispensée dans les écoles de Beaux-arts de province. Il est officialisé en 1954 à l’initiative de Georges Fontaine, inspecteur général de l’enseignement des Beaux-arts.

**30** *Ibid.*, p. 11.



**Fig. 6.** Les professeurs et le personnel administratif de l'ENSAD à la fin des années 1940. Assis de gauche à droite : Bagge, Mme Levassor (bibliothécaire), Moussinac (directeur), Quelvée, Deltombe (secrétaire général). Debout de gauche à droite : Chedeau, Brianchon, Saint-Saëns, Gimard, Hirtz, Perraudin, Cavallès, Faré, Hairon, Poillerat, Manchuelle, Gabriel, Prévost, Bayonne, Dumond, Charlemagne. DR

rappelle les principes qui avaient été adoptés, assure-t-il, dès le début et dans un consensus général :

« 1° Enseignement, en liaison les uns avec les autres, des divers éléments à la base de l'Art Décoratif et notamment des connaissances techniques qui doivent permettre aux élèves formés par l'École de créer des modèles en fonction des moyens et procédés et des matières.

« 2° Synthèse réalisée conjointement par l'étude de la composition considérée en elle-même comme un enseignement pourvu d'une originalité propre et d'une importance essentielle.

« 3° Cette formation artistique et technique générale une fois possédée, période d'application portant sur la spécialité choisie par l'élève et le préparant directement à son entrée dans la vie professionnelle<sup>31</sup>. »

Les deux dernières années ont été un temps d'expérimentation et de réajustement. Désormais les élèves issus de la réforme s'apprentent à passer le nouveau diplôme : d'où la nécessité de créer un titre nouveau, « Le Diplôme d'État de décorateur » mais aussi celui d'un « Grand Prix de la Décoration

**31** Léon Moussinac, *Rapport (bilan de la réforme)*, 1949, p.1 (AN ENSAD/0950147/06).

Française», pour que ceux-ci puissent être organisés en mai 1949. Il s'ensuit la proposition de règlement pour chacun de ces deux titres, suggestion qui constitue le cœur du rapport. Pour mieux appuyer sa proposition, Moussinac rappelle tout d'abord les problèmes suscités par les anciens diplômés, dont la spécialisation rappelait celle des sections (peinture, sculpture, architecture, gravure) à l'École des Beaux-arts, avec laquelle l'ENSAD cherchait à rivaliser :

« Il existait autant de diplômes distincts que de sections indépendantes entre elles (art appliqué à l'industrie, sculpture, peinture décorative, etc.). Selon leurs aptitudes, une période plus ou moins longue était nécessaire aux élèves pour parvenir à cette distinction (système des valeurs et des mentions). Mais étant donné que, d'une part, le programme propre à chaque section ne comportait de difficultés réelles que sur la matière principale et que, d'autre part, la durée de l'enseignement n'était pas strictement limitée, il arrivait que des sujets mêmes médiocres soient finalement admis à la recevoir. Il en résultait que l'effectif des élèves diplômés était de beaucoup supérieur aux possibilités de débouchés et que de nombreux anciens élèves devaient se contenter d'une profession qui ne correspondait en rien aux études poursuivies pendant de longues années<sup>32</sup>. »

Désormais un diplôme unique sera délivré avec rigueur, dont Moussinac expose les avantages et les innovations destinés en substance à répondre aux besoins de la Reconstruction et de l'Équipement; cependant, comme s'il faisait la part belle aux décorateurs 1925, il conserve la dénomination « décoration » à la mode avant-guerre, qui semble en décalage avec les préoccupations fonctionnalistes de l'UAM (rebaptisée Formes utiles) dont les vues sont pourtant en train de s'imposer. Moussinac ménage cependant des options, limitées à la fin des études :

« Les mentions différentes qu'il pourra comporter selon les spécialités ne constitueront donc plus un cloisonnement ou une hiérarchie entre les élèves. En effet, tous auront reçu pendant trois ans la même formation, la spécialisation choisie au début de 4<sup>e</sup> année décidant seule de ces mentions. Ainsi chaque élève diplômé pourra justifier d'une connaissance sérieuse des éléments de base indispensables à tout créateur de modèles<sup>33</sup>. »

Le nouveau diplôme se veut donc une revalorisation de l'enseignement accompli à l'ENSAD, objectif qui sera atteint, comme pour tout établissement qui sélectionne sévèrement :

**32** *Ibid.*, p. 2.

**33** *Ibid.*, p. 4.

« Cette situation explique que l'un des objectifs essentiels de la réforme soit d'opérer une sélection beaucoup plus sévère afin que les promotions d'élèves soient numériquement plus faibles et qualitativement plus fortes. Il résulte nécessairement de cette orientation une élévation de la valeur du diplôme<sup>34</sup>. »

L'exigence et le malthusianisme de la sélection<sup>35</sup>, qui n'avait jamais été pratiquée à ce degré jusqu'alors, sont notamment assurés au moyen d'un contrôle scolaire rigoureux des moyennes en premier cycle, qui tend à se relâcher en quatrième année, année du diplôme, où entre vingt et trente élèves seulement parviennent. L'examen de fin d'études conduisant au diplôme a dû néanmoins être revu en raison d'une interdisciplinarité qui s'est révélée utopique, héritage d'une vision sur la synthèse des arts toujours d'actualité :

« En vue de calquer l'organisation de cet examen sur les conditions dans lesquelles les élèves seront appelés à exercer plus tard leur profession, on avait tout d'abord envisagé de leur proposer des programmes comportant une réalisation collective. Par exemple, l'aménagement d'un hall pour une agence de voyage aurait permis la collaboration des spécialistes de l'architecture intérieure, de la peinture murale, des ensembles mobiliers, de la publicité, de la ferronnerie d'art, de l'étalage, etc... Chaque candidat aurait ainsi contribué selon sa spécialité, à l'édification de l'œuvre commune. Nul doute que la culture de bases semblables chez tous les participants aurait été le gage d'une heureuse unité de conception et que les travaux ainsi réalisés auraient marqué une étape dans l'évolution de l'art décoratif. Mais, à l'analyse, il est apparu difficile d'opérer sur de telles compositions collectives, car la discrimination des valeurs individuelles constitue l'objet de tout examen (cette idée, qui n'est pas abandonnée, sera mise à l'essai au cours de l'année scolaire 1948-1949). Des concours officiels seront organisés, à cet effet, entre les équipes d'élèves de 4<sup>e</sup> année. Ce plan n'étant plus actuellement réalisable, il a été nécessaire de prévoir la répartition des élèves entre des groupes d'examen comportant des épreuves distinctes selon les spécialisations<sup>36</sup>. »

Quant au Grand prix de la décoration intérieure, dont la création a été décidée dès les prodromes de la réorganisation, il apparaît comme la création

**34** *Ibid.*, p. 3.

**35** Une vingtaine d'élèves sortent diplômés par an dans ces années-là, chiffre qui sera ensuite en constante augmentation : le double jusqu'au début des années soixante, avant une forte croissance puisqu'il quadruple à la fin de la décennie, avec une pointe de 145 diplômés en 1968 (source : inscriptions en cours de dessin et modelage, AN AJ 53/351).

**36** *Ibid.*, p. 6. Les sujets sont élaborés par un conseil restreint de professeurs. Un règlement rigoureux est censé éviter tout caractère arbitraire de l'examen.

d'un titre de consolation après l'abandon du diplôme d'architecte. Il constitue en effet une récompense à forte symbolique ajoutée, visant à maintenir le rang des Décorateurs DPLG, anciens de l'ENSAD :

« Il sera décerné à l'issue d'un concours annuel se déroulant entre un petit nombre de candidats sélectionnés. On pourrait donc être tenté d'y voir la réplique à l'ENSAD de ce que sont les Grands Prix de Rome à l'ENSBA. Toutefois de profondes différences doivent être signalées : pour des raisons dont toutes ne sont pas budgétaires, le concours au Grand Prix sera réservé aux seuls spécialistes de l'architecture intérieure et des ensembles mobiliers. Il n'y aura donc pas, comme à l'ENSBA, plusieurs Grands Prix correspondant aux différentes spécialités<sup>37</sup>. »

Le but avoué du Grand prix, tout comme celui du nouveau diplôme et de la sélection qui le sous-tend, est de poursuivre le principe d'une promotion des arts décoratifs au moyen non de l'architecture mais de titres spécifiques de haute tenue. Cette aspiration, qui s'appuie sur le prestige de la profession de décorateur acquise depuis le succès du style 1925 « Art déco », permet de sortir définitivement du système des Beaux-arts<sup>38</sup> au profit d'un système du décoratif autonome. Les élèves de l'ENSAD qui souhaitent obtenir un titre de DPLG ou séjourner à la Villa Médicis n'ont en effet d'autre choix que de poursuivre leurs études quai Malaquais. S'il emprunte au prestige du Prix de Rome, le Grand Prix veut aussi échapper aux errements qui sont reprochés à ce dernier, et tout particulièrement son caractère académique, fermé et éloigné des besoins de la Reconstruction : il est en effet destiné à promouvoir non pas des artistes isolés, mais des professionnels auprès des grands décorateurs afin qu'ils soient « appelés à jouer un rôle important dans l'orientation de la production » ; il serait ouvert aux anciens élèves devenus professionnels et non pas simplement aux meilleurs élèves (pour lesquels les résultats obtenus en cours d'études seront pris en compte) ; enfin il serait délivré par un jury pluridisciplinaire et varié. On reconnaît là l'engagement du critique d'art Moussinac contre l'esprit de système et le risque de conservatisme :

« Ainsi, évitera-t-on la formation d'un style d'école qui risquerait de demeurer à l'écart de toute évolution et aussi grâce à l'influence des professeurs dont on peut attendre un sens plus vif de l'absolu, une facilité fâcheuse qui n'épargnerait pas les caprices de la mode<sup>39</sup>. »

**37** *Ibid.*, p. 6-7.

**38** Voir Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon, 1971.

**39** *Ibid.*, p. 7.

Le Grand prix donnerait lieu à deux récompenses: une bourse d'études à l'étranger et la réalisation d'un projet par les grandes manufactures nationales<sup>40</sup>. Il s'agit clairement ici de faire monter l'école en gamme, de la hisser à la hauteur du prestige de l'ENSBA, comme si la lutte entre les deux institutions reprenait d'une autre façon, non sans ambition. À l'issue de ses deux ans passés à l'ENSAD, Moussinac a mis de côté une certaine vision politique au profit d'une approche plus ancrée dans les mécanismes de l'école. Pourtant, malgré ses efforts et ceux de certains anciens et professeurs, le moyen d'équivalence recherché avec le Prix de Rome et l'architecture, assez lourd à mettre en place, ne fonctionnera pas.

D'autres bilans sont dressés dans le rapport, en particulier sur le recrutement: « Les épreuves sont divisées en deux séries: les unes dites éliminatoires (dessin, composition), les autres dites complémentaires (modelage, géométrie, connaissances techniques, croquis, culture générale, etc.)<sup>41</sup>. » L'ensemble présente un caractère artistique prédominant, bien que Moussinac souhaite qu'une plus grande place soit accordée à la culture générale et à la technologie, dans le sens de la réforme de l'ENSAD, tout en évitant l'épineuse question d'une orientation vers une école technique, qui rappelle un passé douloureux et à laquelle la majorité des enseignants est opposée. De nouveau, il propose de créer une section analogue à l'ENSBA où une formation préparatoire au concours a été ouverte car « on peut, à la rigueur, estimer qu'elle est assurée convenablement, en ce qui concerne les jeunes gens habitant la région parisienne, par les ateliers privés (...). Il n'en est pas de même en province où il n'existe aucun établissement d'enseignement spécialisé<sup>42</sup>. » Nouvelle tentative, nouvel échec: trop complexe à organiser et menaçant la diversité du recrutement en favorisant un système d'enseignement monolithique, elle ne verra jamais le jour.

Au sujet de la quatrième année d'études, il avait été prévu initialement qu'elle s'effectuerait principalement sous forme de stages chez des décorateurs, des artisans d'art ou dans des écoles d'enseignement technique. Mais bien qu'ils se soient révélés indispensables, des problèmes ont surgi qui ont amené un revirement:

**40** « D'une part, l'attribution d'une bourse d'études (dont la modique somme de 100000 fr. constitue un minimum pour payer les frais du lauréat) qui permet au bénéficiaire de confronter ses conceptions avec les celles des artistes les plus représentatifs des autres pays et surtout d'étudier quelle peut être l'influence des facteurs géographiques sur le décor de l'habitation. D'autre part, l'exécution du projet primé aux frais de l'État qui en conservera la propriété exclusive. Il serait avantageux de confier celle-ci à l'administration du Mobilier National en vue de la décoration d'un appartement d'un Ministre, d'un Ambassadeur, d'un haut fonctionnaire, etc. » (*Ibid.*, p. 8).

**41** *Ibid.*, p. 9.

**42** *Ibid.*, p. 10.

« Cette solution aurait permis de suppléer dans de bonnes conditions théoriques à la *pénurie complète d'atelier d'exécution* (construction du meuble, tapisserie, ferronnerie, céramique, orfèvrerie, joaillerie, verrerie, costumes) [...] Mais de nombreuses difficultés d'organisation se sont posées : en premier lieu, il n'existe pas d'établissements d'enseignement spécialisé d'un niveau suffisant dans tous les domaines. Comment, d'autre part, placer tout l'effectif restant chez des professionnels qui doivent à la fois présenter des garanties sérieuses et accepter sans contrepartie de se charger de cette responsabilité ? Enfin par quels moyens éviter la dispersion et maintenir dans ses conditions les rapports indispensables entre l'École et les élèves stagiaires ?<sup>43</sup> »

L'idée du stage, novatrice en soi, mettra encore quelque temps pour se rendre indispensable.

Au final, Moussinac confesse avoir ménagé un émiettement des spécialisations issu de l'entre-deux guerres, auxquelles il ne croît guère, contre son gré. Il craint que leur reconduction dans le nouveau règlement dure dans le temps. Il s'agit en effet pour lui d'un système hybride qui ne peut être que transitoire, d'autant que l'organisation d'une formation aux métiers de l'artisanat serait trop lourde à assumer pour un établissement qui ne possède pas les moyens appropriés<sup>44</sup> :

« La nature de ces enseignements comporte en effet un travail permanent sur la matière qui exige un personnel compétent au point de vue technique et surtout des installations appropriées. Comme l'École ne dispose ni de l'un ni de l'autre, le stage demeure bien pour cette catégorie d'élèves la seule solution praticable. »

Ici, comme pour l'interdisciplinarité, la réforme se heurte aux réalités et doit renoncer ou composer avec le possible. Les effectifs du second groupe, orienté vers l'artisanat, demeurent de toute façon très inférieurs à ceux du premier, ce qui simplifie les problèmes. Un cours complémentaire a lieu toutefois à l'ENSAD<sup>45</sup>.

**43** *Ibid.*, p. 11-12.

**44** Il consiste à scinder les spécialités en deux groupes : les premières sont enseignées à l'ENSAD dans trois ateliers (1° architecture intérieure et ensembles mobiliers, stands et étalages ; 2° composition plane : peinture murale, vitrail, tapisserie, décoration plane : tissus et textiles, arts graphiques, décor de théâtre, publicité ; 3° composition en volume : sculpture décorative et ornementale) ; les élèves des autres spécialités sont envoyés en stage (ferronnerie d'art, céramique, orfèvrerie, dinanderie, joaillerie, verrerie, costumes et modes).

**45** « [Il permet de] maintenir le contact avec les élèves et de s'assurer que le stage se déroule dans des conditions satisfaisantes. Les travaux que les stagiaires seront tenus de remettre périodiquement seront conçus dans le but de vérifier s'ils tirent tout le profit possible de cette situation particulière. Le Conseil des professeurs sera d'ailleurs appelé à établir après examen le certificat de fin de stage délivré par la personnalité responsable de l'atelier extérieur,

Mis en porte-à-faux avec l'esprit de la réforme, le système de spécialisation sera en grande partie liquidé pour ne laisser place qu'à la décoration intérieure et au mobilier.

Enfin la cinquième année serait exclusivement destinée aux élèves qui désirent préparer le Grand Prix de la Décoration Française, « conçue en vue de donner la plus grande liberté possible à de jeunes artistes déjà en pleine possession de leur métier. » Loin des exercices scolaires, le développement de l'inventivité est recherché : « on a poussé le libéralisme jusqu'à permettre à ceux-ci de choisir eux-mêmes, parmi les professeurs de l'École, le maître sous la direction duquel ils travailleront. »

### Le vivier du soir

Le rétablissement des cours du soir destinés aux professionnels en activité est opéré grâce à de nouveaux programmes et règlements<sup>46</sup>. Cet effort est bien entendu à replacer au cœur de la réforme de l'établissement et en particulier dans le sens politique voulu par Moussinac qui souhaite l'intégration des cours du soir à ceux du jour en vue d'augmenter la capacité professionnalisante de l'école et son rayonnement. Le concours d'admission devient le même que pour les cours du jour, et « les élèves du soir doivent justifier tous les trois mois d'une attestation d'employeur, mais que certains changements de situation peuvent se produire en cours d'étude<sup>47</sup>. » Un arrêté ministériel est pris le 26 octobre 1948 pour déterminer l'application de la décision. Dès les mois qui suivent, les cours du soir font l'objet d'une organisation rigoureuse et d'un suivi attentif de la part des professeurs et de la direction pendant une durée de trois années.

Avant même la fin de la période d'essai, Moussinac produit un rapport en décembre 1949<sup>48</sup>. Il se félicite des résultats obtenus : « On doit constater que l'objectif de la période transitoire, tant sur le plan de l'enseignement que sur celui de l'administration a mûri de façon satisfaisante pendant l'année 1949. » Non moins de 60 élèves sont inscrits en 1948-1949. En conséquence, il réclame l'augmentation de la dotation financière et de la rémunération des professeurs

.....  
une note dite de stage qui interviendra dans le calcul de la moyenne générale de quatrième année», *ibid.*, p. 13.

**46** Voir *Programme de l'enseignement du soir 1946-1947, concours d'admission, programmes-types de chacun des trois trimestres*, 5 octobre 1946, annexes n° III ; *Extrait du règlement intérieur de l'enseignement du soir 1946-1947*, s.d (mais très certainement id.) annexes n° IV.

**47** *Rapport du conseil des professeurs de l'enseignement du soir*, 17 décembre 1949, AN AJ53/0950147/06.

**48** Rapport relatif à l'intégration dans l'enseignement normal des cours du soir de l'École nationale supérieure des arts décoratifs et aux conséquences financières de cette mesure. Signé : Léon Moussinac ; daté du 27 décembre 1949, AN AJ53/0950147/06.

qui assurent jusqu'alors les cours bénévolement. Pour lors, seules leurs heures de cours sont soustraites de la charge d'enseignement qu'ils doivent effectuer (12 heures par semaine). Un premier pas a été franchi en 1947 lorsque la Direction générale des arts et des lettres a accepté d'inscrire un dédommagement – certes insuffisant – de 100 000 frs. au budget général pour le personnel non fonctionnaire des cours du soir. En outre, dans la logique voulue de l'unification des programmes du jour et du soir, le directeur souligne qu'il convient d'offrir à ceux qui auraient suivi le cycle la possibilité de se présenter à l'examen de fin d'études en vue du diplôme.

### **La nouvelle école en marche**

Suite au rapport Moussinac sur les réformes entreprises depuis la rentrée 1946, le nouveau règlement est adopté par arrêté du 10 juin 1949. Le projet du « Grand Prix de la décoration française » est abandonné. Seule une bourse accordée à l'élève le plus méritant a été autorisée. De plus, le titre de « Décorateur diplômé par le gouvernement », calqué sur celui de DPLG pour les architectes, n'a pas été approuvé par le ministère qui lui a préféré tout simplement celui de « décorateur diplômé par l'ENSAD ». Ainsi prend fin une volonté de concurrence avec le système des beaux-arts vieille de près de trois-quarts de siècle au profit d'une conception plus réaliste, tournée vers la formation de professionnels polyvalents. En proposant le Grand Prix, Moussinac a-t-il cherché à donner un gage aux professeurs, apeurés par un risque de déclassement consécutif à la disparition de l'architecture, en échange de sa réforme ? Désormais, c'est par leurs seules compétences, et en attendant l'effondrement du Prix de Rome et la relative dévalorisation du statut d'architecte, que les décorateurs, plus tard mués en designers, devront chercher leur reconnaissance propre. Une grande exposition est organisée pour manifester la renaissance de l'école sur ses nouvelles bases<sup>49</sup>.

**49** Le mardi 20 décembre 1949, est inaugurée à l'ENSAD une exposition consacrée au nouveau programme d'enseignement. C'est une importante opération de communication pour l'école que le directeur ne manque pas de stimuler en contactant la presse. Au moment où sort la première promotion de diplômés peuvent être montrés les résultats et les étapes de la réforme entamée quatre ans auparavant avec le soutien des directeurs des Beaux-arts Jacques Jaujard et de Robert Rey. Cet événement, qui fait date dans l'histoire de l'enseignement en arts décoratifs, est honoré par la visite d'Eugène Claudius-Petit. Parmi les travaux, on remarque la présentation de magasins, d'un salon pour un grand couturier et d'un restaurant dont le thème est parfois fourni par un créateur de modèles venu de l'extérieur. Le publiciste René Chavance apprécie la production de l'atelier de peinture décorative dirigé par M. Brianchon : « un paravent pour une salle de jeu qui a donné lieu à d'amusantes interprétations de cartes à jouer ; des panneaux pour un hôtel de la Côte d'Azur ; enfin de vastes scènes, inspirées par la mer et ses travaux qui sont destinés à la Maison de la Marine. » Figurent aussi des sculptures

Les cours du soir sont intégrés aux cours du jour au début de l'année 1950. L'obtention du Diplôme de l'ENSAD s'y obtient désormais sans limitation de temps sous condition de justifier une activité professionnelle. Toutefois l'intégration ne se poursuit pas sans mal : un rapport de la commission chargée de surveiller celle-ci signale la nécessité d'une plus sévère sélection et d'une plus grande concertation des programmes<sup>50</sup>. Un rapport de Michel Mastorakis<sup>51</sup>, daté de novembre 1954, donne un bilan des dix premières années de fonctionnement des cours du soir<sup>52</sup>. Il commence par rappeler que la décision de créer une section d'enseignement du soir a été prise par le Directeur général des Arts et des Lettres de conserve avec le Directeur de l'École, sur proposition de l'Association des anciens élèves :

« Ils se rallièrent de ce fait à une tradition démocratique déjà fort ancienne de l'École. C'est, en effet, en 1827 que des cours du soir furent institués en faveur des jeunes gens occupés pendant la journée dans les ateliers, des agences d'architectes, etc...<sup>53</sup>. »

Une modification de celui-ci a été rendue nécessaire « en tenant compte des expériences comparées des deux sections (jour-soir) jusqu'alors distinctes. » Une mise au point définitive est « pour les élèves l'encouragement dont ils avaient besoin pour terminer leurs études longues et harassantes car ils les voyaient enfin sanctionnées officiellement<sup>54</sup>. »

Le premier examen a lieu en juin 1951. Au total, sept élèves obtiennent le diplôme sur huit qui se sont présentés. En raison de leur faible nombre, les efforts financiers et moraux consentis sont-ils rentabilisés ? La lettre pare aux critiques éventuelles avec morgue :

et des projets de vitraux. Les élèves se sont faits maçons, tapissiers et menuisiers pour créer eux-mêmes le cadre, obtenant ainsi de le rendre harmonieux. Dans l'ensemble, si la prestation des élèves, le souci de respecter leur personnalité et le dévouement et le talent des professeurs sont salués par la presse, celle-ci déplore le manque de formation pratique en atelier en raison de la faiblesse des crédits. Cette carence est d'autant plus criante « lorsqu'il s'agit d'une école qui doit avoir pour fonction essentielle le maintien de nos meilleures traditions esthétiques et leur rayonnement dans le monde » (René Chavance, « Une exposition de travaux d'élèves illustre le nouveau programme de l'ENSAD », *La Journée du bâtiment*, 3 janvier 1950 [AN AJ53/AN AJ53/0950147 (9)] ; « Les expositions », *L'Éducation nationale*, n° 1, 5 janvier 1950, p. 18. [*ibid.*]).

**50** Procès-verbal de la Réunion du 28 avril 1950.

**51** Michel Mastorakis est en charge des cours du soir, auxquels il prend une part active comme René Part. Il est architecte en chef des Monuments historiques de la Gironde.

**52** Lettre de M. Mastorakis au Ministre de l'Éducation nationale, Direction générale des Arts et des Lettres. *Rapport sur les dix premières années de cours du soir*, 3 novembre 1954.

**53** *Ibid.*, p. 1.

**54** *Ibid.*, p. 2. Nous n'avons aucune trace de cet arrêté, pris probablement au printemps 1950.

« Certes le nombre des candidats au diplôme, chaque année, est peu élevé; mais l'enseignement du soir prétend susciter la qualité seule qui doit être sa caractéristique, et non la quantité. Les causes en sont nombreuses, la principale étant la résistance physique des jeunes gens qui doivent, pendant 5 ou 6 ans, s'astreindre à venir travailler tous les soirs après leur journée de travail, ce qui exige d'eux une véritable vocation. Ceux qui ne l'ont pas abandonnent assez vite; ils seront de bons artisans et non des créateurs ou des chefs d'entreprises<sup>55</sup>. »

Il est vrai que l'exemple d'Eugène Claudius-Petit<sup>56</sup>, ancien diplômé du soir et devenu ministre de la Reconstruction, agit en faveur du maintien de cet enseignement. Fort des nouvelles conditions d'admission, le ton du rapport se veut donc résolument optimiste :

« [...] en effet, en dehors des élèves reçus au concours d'admission et de ceux qui, ayant trouvé un emploi, viennent de l'enseignement du jour, nous avons inscrit en 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> année, six élèves venant des écoles des Métiers d'art et des Arts appliqués, reçus sur présentation de dossiers. Il y a tout lieu de penser que ces jeunes gens qui possèdent déjà de solides connaissances et une bonne culture générale parviendront aisément au diplôme. Cet apport d'éléments extérieurs de qualité devrait avoir pour effet de hausser le niveau des études et de créer une émulation dont les conséquences prévisibles ne peuvent être que bénéfiques. D'autre part, il est prévisible que le C.A.F.A.S. va dans les prochaines années amener dans notre école un contingent important d'élèves qui tous ne pourront suivre l'enseignement du jour, et qu'un certain nombre devra travailler pour pouvoir vivre, ce qui augmentera encore l'effectif de l'enseignement du soir. Ainsi, de plus en plus, celui-ci tend à devenir le 5<sup>e</sup> atelier de l'École. Ceci prouve que l'enseignement du soir répond tout à fait à ce qu'on en attendait, à savoir qu'il permet à des jeunes gens peu fortunés de faire des études supérieures, et de cette catégorie sociale particulièrement digne d'intérêt, existe bien<sup>57</sup>. »

Par-delà cette belle défense, certaines tensions existent. La faiblesse du recrutement oblige souvent au « repêchage » des premiers candidats ajournés au concours. En outre, l'Association des anciens élèves est seulement admise

**55** *Ibid.*

**56** De son vrai nom Eugène Petit, et de son nom de résistant Claudius, cet ancien ébéniste engagé en politique dans les rangs de la gauche, devenu professeur de dessin à Lyon en 1938 après avoir suivi les cours du soir de l'ENSAD, a joué un rôle clef durant la guerre. Sa participation au gouvernement provisoire à Alger, où il défend une position originale sur l'urbanisme, lui assure le soutien des autorités qui forment le nouveau régime de la Libération. Il s'est vu logiquement attribué le portefeuille de ministre de la Reconstruction, qu'il conservera jusqu'en 1953.

**57** *Ibid.*, p. 2-3.

à participer au conseil des professeurs du soir et non du jour, en raison de la mainmise de Moussinac sur ce dernier enseignement. Les cours du soir disparaîtront après 1968.

Moussinac doit aussi faire face aux attaques d'Éric Bagge, son concurrent malheureux au poste de directeur. Avec l'aide d'une commission, l'architecte dépose un projet de réforme au printemps 1957, le 12 avril<sup>58</sup>. La question est soumise à la consultation des professeurs qui la repoussent.

## Un lieu d'études et de vie

### Malgré des moyens réduits, une réputation retrouvée

Avec la réforme de 1946, l'école affirme une volonté d'adapter l'enseignement à l'évolution des techniques nouvelles et aux besoins sociaux d'une époque que l'on qualifiera plus tard de « Trente Glorieuses ». Elle bénéficie de la croissance économique et d'un faible taux de chômage. La décoration intérieure domine, comme le laisse entendre le titre de « décorateur diplômé de l'ENSAD » que reçoit le jeune élève sortant, quelle que soit sa spécialité.

La volonté est réelle mais les moyens manquent. L'école dispose d'un budget dérisoire de 800 000 francs. Pis, d'autres établissements sont placés sur la même ligne budgétaire. Il n'est pas rare que les crédits de l'école soient amputés pour financer les besoins extérieurs. Ainsi, durant un hiver particulièrement rigoureux, Moussinac consent-il à renoncer à ses émoluments pour payer le chauffage !

Sa présence régulière a lieu le matin. Dès leur entrée à 9 heures, les élèves l'aperçoivent même s'ils évitent de prendre l'escalier de gauche qui conduit à son bureau. Cette réticence évoque le passé, puisque la montée a été dédoublée afin de séparer filles et garçons. Mais avec la mixité décidée par Moussinac, les cloisons entre les étages ont été supprimées. Seule demeure une partition entre les deux sexes durant les cours en amphithéâtre.

Le directeur se rend ensuite dans les ateliers pour discuter avec les professeurs et apprécier les travaux des élèves. Il assiste souvent aux corrections et toujours à celles des diplômés de fin d'année. Il réserve ses après-midi à ses occupations personnelles et en particulier à ses travaux d'écriture. Au début, il dirigeait également l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques, rebaptisée depuis FEMIS) mais, croulant sous le travail, il a préféré abandonner cet établissement au profit de l'ENSAD<sup>59</sup>. Cet homme cultivé, courtois et effacé

**58** Voir Stéphane Laurent, *Rapport sur l'histoire de l'École nationale des Arts décoratifs de 1941 à 1968*, septembre 1999, p. 19-24.

**59** Nommé en 1945 directeur de l'ENSAD, l'année suivante il cumule cette fonction avec celle de directeur de l'IDHEC, une école qui vient d'être créée en partie grâce à son initiative, afin de

est toujours à l'écoute des élèves, qui n'hésitent pas à lui faire part de leurs griefs. Il reçoit cordialement certains professeurs à son proche domicile de la rue Leclerc, qui donne dans la rue Saint-Jacques<sup>60</sup>. Dans son intérieur 1925, on croise des personnalités des lettres et du spectacle : il a en effet pour beau-frère un cinéaste et pour neveu le mime Gilles Segal. Cependant sa santé, fragile, est déjà déclinante. Il sera victime d'un accident de voiture en décembre 1958, peu de temps avant de prendre normalement sa retraite.

Malgré son engagement intellectuel, il s'impose un apolitisme au sein de l'établissement qui fait l'admiration de son entourage, y compris de ceux qui ne partagent pas ses idées. Il interdit tout affichage et tout prosélytisme et apprécie les personnes en fonction de leur talent, n'hésitant pas à promouvoir des enseignants de l'autre bord comme Paul Perraudin. Certains professeurs sont certes syndiqués à la branche du SNESUP, dont le sculpteur Hairon est le membre le plus actif. Toutefois cette affiliation est toute formelle : la seule manifestation est un dîner annuel où la politique est bien absente ! Tout juste réclame-t-on mollement la création d'un statut spécifique pour les enseignants de l'ENSAD. L'école restera marquée par l'effacement idéologique jusqu'en 1968.

Grâce au dynamisme de certains professeurs lors de grandes occasions et au soutien du musée des Arts décoratifs, l'école organise plusieurs expositions importantes. De fait, son prestige s'augmente de la reconnaissance de son passé prestigieux et de la sélection, du contrôle des études, issus de la réforme. Les parents qui y envoient leur enfant semblent assurés qu'en retour de leur sacrifice financier il pourra trouver un travail rémunérateur. La réalité est en fait un peu plus complexe car l'école n'a pas une vocation professionnelle ; elle est plutôt un lieu où l'on dispense une culture générale d'ordre artistique et technique. Pont entre l'entreprise et l'école, l'Association des anciens élèves offre certes des vacances pour « tirer des barres » durant la scolarité et aide le diplômé à trouver un emploi à la sortie ; mais il faudra au jeune se former techniquement sur le terrain. Cinq ans en moyenne lui sont nécessaires pour obtenir une situation.

Preuve d'une belle réputation, en 1958, 497 candidats se présentent pour seulement 22 places. On se bouscule à la porte d'entrée pour passer les épreuves de dessin d'après le plâtre : certains sont là depuis six heures du matin parce qu'ils veulent avoir le choix de « l'angle ». En effet, chaque ronde-bosse a été longuement étudiée dans les ateliers préparatoires privés, que ce soit le *Cavalier Rampin* ou le *Christ de Vézelay* au point que les plus astucieux savent quel côté

former aux métiers du cinéma. Il démissionne de cette dernière au bout de trois ans pour ne conserver que son poste à l'ENSAD.

**60** L'Association des anciens élèves a apposé une plaque à sa mémoire sur cet emplacement du 1-3 rue Leclerc, occupé aujourd'hui par un garage.

offre la représentation la plus séduisante, celle qui procure les meilleures notes. D'autres veulent tout simplement trouver une place assise.

Quelques uns n'ont pas ce souci : diplômés de Boulle, d'Estienne, de Duperré, des Arts Appliqués, ou des Métiers d'art<sup>61</sup>, ils sont admis sur dossier dans les années supérieures. Chaque atelier comprend notamment une poignée de « boullistes », dont le savoir-faire technique doit en principe beaucoup apporter aux autres étudiants et créer un effet d'émulation. Boursiers du gouvernement, quelques élèves étrangers, issus le plus souvent des colonies et protectorats, ont été acceptés après qu'ils ont obtenu un diplôme d'une école d'art. Ils sont Tunisiens ou Libanais pour la plupart, voire originaires d'Iran où le prestige culturel de la France est important.

L'école compte, en 1949, 200 élèves, autant de filles que de garçons. Le recrutement s'élève à une quarantaine d'élèves par an, la plupart restant jusqu'au diplôme, devenu, à l'image de l'école Boulle, la consécration d'un système de promotions : promotions René Prou (1949), Albert Marquet (1950), René Gabriel (1951)..., du nom de glorieux anciens. Puis les recrutements s'accroissent : 90 élèves seront admis par an suivant un ordre de classement. Dans l'ensemble, la presse se fait l'écho des mutations de l'établissement et salue sa réussite.

Malgré son désir d'ancrage dans l'évolution sociale et technique, l'ENSAD manque de crédibilité vis-à-vis des professionnels. Elle souffre d'une absence de pratique et les élèves, on l'a vu, font rarement un stage à l'extérieur. L'enseignement tourne le dos à la spécialisation, qui n'intervient qu'en dernière année. Et si l'école compte de temps à autre, parmi ses élèves, des fils de fabricants de meubles et si Moussinac est invité le 23 novembre 1958 à la distribution des récompenses de la Chambre d'apprentissage des industries de l'ameublement, il avoue n'avoir « aucune forme de liaison, aucun contact avec la profession elle-même<sup>62</sup> ». Il fera cependant la connaissance du directeur de Formica.

Pour cet homme de l'Art Déco 1925, l'esthétique industrielle, qui fait son apparition en France sous l'influence des États-Unis, est de peu d'importance. Il en accepte pourtant l'expérience. Il autorise des conférences sur la question

**61** Créée pendant la guerre pour rénover l'artisanat d'art, l'École nationale des métiers d'art fusionnera en 1968 avec l'École nationale des arts appliqués installée rue Dupetit-Thouars pour former l'actuelle École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art (ENSAAMA). Ces cinq établissements constituent l'aristocratie des écoles d'arts appliqués de niveau intermédiaire destinées à former des techniciens et des collaborateurs d'agence, l'ENSAD devenant la « grande école » qui offre un diplôme d'enseignement supérieur permettant d'exercer plus facilement une profession libérale de décorateur. À propos de ces différentes institutions, voir S. Laurent, *L'Art utile, op. cit.*

**62** Interview de L. Moussinac dans L. Veillon-Duverneuil, « Sur le thème de la liaison enseignement, recherche, industrie : l'ENSAD », *Revue de l'ameublement*, février 1957, p. 27-28.

en quatrième année. Certaines sont confiées à Pierre Gautier-Delaye, ancien élève et directeur de l'architecture intérieure chez Raymond Loewy (Compagnie d'esthétique industrielle), qui devient président de l'Association des anciens élèves et sera recruté comme chef d'atelier en 1964<sup>63</sup>. En mars 1954, Raymond Boisdé, secrétaire d'État au Commerce, qui avait créé par arrêté du 13 novembre 1953 le label « Beauté France » sur la proposition de Jacques Viénot<sup>64</sup>, l'invite à participer au jury qui décernera pour la première fois en novembre cette récompense « sous forme du fleuron de Paris millésimé ».

En 1957, l'ENSAD entretient d'excellentes relations avec les publicitaires, une exposition des meilleurs travaux d'élèves étant organisée durant quelques années au siège même de la Fédération de la publicité. Elle montre que la formation générale aux arts décoratifs donnée aux élèves offre une faculté d'adaptation, qui leur permet de s'exprimer dans des techniques autres que l'ameublement.

L'enseignement est traditionnel et vise une culture d'exception. Si les travaux en atelier suivent les tendances, les cours sont classiques : apprentissage par cœur de l'anatomie avec examens au tableau ; maîtrise des tracés perspectifs ; connaissance parfaite mais toute théorique de la construction d'un meuble ou

**63** En plus des cours communs de dessin ou de beaux-arts, théoriques et techniques, le programme pédagogique propose quatre ateliers de décoration, où se répartissent les élèves et où ils suivent les cours pendant dix heures par semaine, plus un le soir. Ce dernier est dirigé brièvement par André Cornesse de 1945 à 1947 puis par Michel Mastorakis et René Part. Les quatre chefs ateliers du jour sont : pour le premier Éric Bagge (1927-1960) auquel succède Henri-Étienne Martin (1960-1972) ; René Prou (1935-1947) est remplacé par Louis Sognot (1947-1962) suivi par Maxime Old (1962-1979) dans le second ; Jean Chedeau (1945-1983) dirige le troisième ; enfin, en ce qui concerne le quatrième, la suite de René Gabriel (1946-1950), mort prématurément, est assurée par André Arbus (1950-1964) puis par Pierre Gautier-Delaye (1964-1989). Seuls les deux premiers sont des survivances du programme d'avant-guerre, les deux autres ayant été réorientés vers la décoration intérieure avec la réforme Moussinac. Un cinquième atelier de jour est créé en 1963, le premier depuis l'après-guerre ; il relève d'une nouvelle spécialité, l'esthétique industrielle, et est confié à Roger Tallon (1963-1994). Le recrutement des enseignants n'est pas toujours très clair. Il s'effectue parfois par leur notoriété, leur expérience pédagogique et le plus souvent par réseautage (Société des artistes décorateurs, Union des artistes modernes, anciens élèves comme Gautier-Delaye...). Il existe de grande disparité entre un Chédeau, dont l'œuvre n'a laissé guère de trace et qui reste à la tête de son atelier pendant près de quarante ans, et un Sognot, designer très actif, qui cumule les charges de professeur à Camondo, Boule ou encore les Arts appliqués.

**64** Jacques Viénot peut être considéré comme le père de l'esthétique industrielle en France. Avec Jean Parthenay, il ouvre son agence Technès en 1949, où travaillera Roger Tallon comme chargé de projet. Après la mort de Viénot en 1959, ce dernier lui succédera à la tête de l'agence jusqu'en 1973. Voir : Denis Huisman, Georges Patric, *L'esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1961 ; catalogue de l'exposition *Roger Tallon, itinéraires d'un designer industriel*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.

d'un bâtiment; compositions sous forme de « cartons » pour les métiers d'art traditionnels telles que tapisserie, céramique, marqueterie, fresque, etc.; dessin, modelage ou peinture d'après le modèle vivant et la nature morte; conférences magistrales sur l'histoire des arts décoratifs... La figuration, l'artisanat et le grand décor à la française dominent. Les chefs d'atelier participent au chantier d'aménagement du paquebot *France* (lancé en 1960), un « ambassadeur du luxe français » selon l'expression consacrée, dans l'esprit du *Normandie* un quart de siècle plus tôt, tandis que se maintient l'enseignement de l'art monumental (cartons de vitraux et de tapisserie, fresque), genre qui tombe en désuétude malgré la mise en place du « 1% artistique » en 1951<sup>65</sup>. L'école reste fidèle à un enseignement de la figuration, pour lequel l'apprentissage par le dessin de modèle et par l'observation est essentiel. Cette position est combattue durant les années soixante par des fonctionnaires extérieurs à l'établissement comme François Mathey, qui refusent l'adéquation entre décoratif et luxe, entre figuration et art.

En quatrième année, certaines spécialités sont plus contemporaines: textile, scénographie, affiche, architecture intérieure, étalage... Elles sont dispensées par des conférenciers invités, afin d'ouvrir l'école sur la vie professionnelle et d'aider les élèves à nouer des contacts utiles à leurs futurs recrutement et carrière.

Si le pouvoir des chefs d'atelier a été modéré, le mandarinat se perpétue. Les professeurs sont tous des praticiens chevronnés et le plus souvent réputés, parfois même célèbres comme Jean Picart Le Doux et surtout Marcel Gromaire, dont plusieurs peintures sont accrochées de son vivant au Musée national d'art moderne. É. Bagge oblige au respect: dès que cet homme de belle allure apparaît avec sa cane et son cigare, le massier se précipite pour lui prendre son chapeau. Grâce à l'entregent et au dynamisme de certains enseignants, des praticiens de renom acceptent d'intervenir sur les questions d'équipement et d'aménagement intérieurs. À l'initiative de Jacques Dumont, chargé du cours de construction du meuble, se sont ainsi déplacés pour la quatrième année les décorateurs R. J. Caillette, P. Dupré-Lafon, M. Old, J. Adnet, P. Gautier-Delaye, J.-A. Motte et E. H. Martin.

**65** Arrêté du 18 mai 1951. D'abord réservé à l'Éducation nationale, il s'étend progressivement aux autres ministères dès les années soixante-dix, et plus récemment aux collectivités territoriales. « Le dispositif dit du 1% artistique est une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art, qui impose aux maîtres d'ouvrages publics de consacrer un pour cent du coût de leurs constructions à la commande ou l'acquisition d'une œuvre d'un artiste vivant, spécialement conçue pour le bâtiment considéré. Mis en place pour soutenir la création contemporaine et sensibiliser le public, le dispositif répond à des règles spécifiques de passation de la commande publique. »

Les professeurs contribuent au réaménagement de l'école : Dumont décore le bureau du directeur où est accroché un grand tableau d'un Van Loo, Old conçoit le secrétariat et, plus tard, Roger Tallon réalisera le bureau de Mme Rooke, surveillante générale. Les œuvres sont rares : un tableau de Maillat sur le palier, une grande statue de Claudius-Petit dans le couloir, tandis que la bibliothèque s'enorgueillit d'un tirage original de *l'Age d'airain* par Rodin et d'un tableau d'Henri Matisse.

### **La joyeuse vie**

Les élèves vivent quasiment à l'école. Ils sont répartis dès leur entrée dans l'un des quatre ateliers où ils passeront trois ans avant d'opter pour une spécialité. Ils sont placés sous l'autorité d'un chef d'atelier, un maître respecté. Les trois années sont regroupées, formant un effectif de quatre-vingt élèves environ par atelier. Cependant les travaux sont distincts car ils suivent un apprentissage gradué : composition plane en première année (affiche, vitrail, tapis, tissu...), composition en volume en seconde année (mobilier, luminaire, art de la table...) et, seulement en troisième année, décoration intérieure.

Si l'atelier constitue le lieu d'identité et de cohésion, les élèves ne s'y rendent que les après-midi. Ils doivent d'ailleurs l'abandonner de 14 à 16 heures pour assister aux cours théoriques (histoire de l'art, anatomie, perspective, construction, architecture). Les matinées, quant à elles, sont consacrées à la pratique des beaux-arts : modelage (dans les sous-sols), dessin, peinture (au dernier étage). Ils réalisent alors croquis, maquette en terre ou pochade, souvent d'après des modèles vivants.

Il règne un joyeux esprit de camaraderie. On forme des équipes parfois, on s'entraide pour tendre les feuilles format Grand Aigle sur les « panets », des planches en contre-plaqué. Le « patron » est présent tous les mardi et vendredi afin de donner les sujets et de les corriger. Pour le rendu on étale les projets sur les murs. Un élève doué et productif occupe jusqu'à un mur et demi à lui tout seul. Le reste du temps les élèves travaillent aux projets sur leurs grandes tables. L'école reste ouverte la nuit pour ceux qui sont « charrette ». Mais l'absentéisme est important.

Outre Sigust, le concierge, les cinq ou six surveillants ont un rôle plutôt symbolique. Parmi eux se détachent des personnalités comme Valeix et Jojo, parfois malicieusement raillés. Certains habitent sur place, dans des loges donnant sur la rue d'Ulm. Madame Babois, ancienne surveillante des filles, est surnommée Carmen en raison d'une mèche brune qu'elle entretient avec soin sur son front. Très mince, elle a été modèle et dit avoir posé pour *La Vague* de Rodin. Elle a élu domicile pendant la guerre dans un petit atelier du dernier étage, dont elle refuse de partir. Tout comme l'idée de la Grande masse est

calquée sur celle de l'École des Beaux-arts, les élèves possèdent eux aussi un orchestre, qui n'est pas si réputé, mais d'assez bonne tenue dans le jazz.

Certains élèves préfèrent œuvrer chez eux, rapportant leurs projets à l'école. Les fournitures sont aux frais des étudiants et il n'existe ni logement ni cantine fournis. Si certains louent une chambre chez l'habitant, d'autres habitent des résidences à la Cité Universitaire ou à Antony. L'hôtel Lhomond, situé au fond d'une cour de la rue éponyme, est connu pour n'héberger presque que des élèves de l'ENSAD. Certains y sont déjà en ménage. Les repas sont pris dans les restaurants universitaires environnants, au Mazet, au Mabillon, ou alors au Foyer des artistes situé à Montparnasse, dans un foyer de jeunes filles nommé le Concordia ou bien à l'école des Mines. Ce dernier est peu apprécié : sombre parce que situé en sous sol, d'aucuns trouvent qu'on y mange mal. Malgré tout, il faut consentir à faire la queue une fois l'an à 3 heures du matin pour pouvoir s'inscrire au CROUS.

Des visites sont rarement organisées à l'extérieur. Les élèves se rendent volontiers par eux-mêmes aux expositions et aux salons comme celui des Artistes décorateurs, qui a lieu tous les deux ans, première vitrine de la profession. Le ferronnier Gilbert Poillerat, chargé du cours de documentation après le décorateur Paul Dupré-Lafon, obtient de Christiane Desroches-Noblecourt, conservateur au musée du Louvre, de visiter la section des objets d'art du département des Antiquités égyptiennes le 22 décembre 1956. L'intérêt de cet homme mince et distingué pour la civilisation du Nil a une explication : sa femme est Égyptienne. Parmi les distractions favorites des élèves figure le cinéma, que défraye bientôt la Nouvelle vague. La Cinémathèque française est proche et les salles aux prix modiques abondent en cette époque où la télévision est encore rare.

L'ambiance est animée durant les cours, d'autant que les professeurs ont chacun leur personnalité comme Édouard Manchuelle, professeur d'anatomie, qui a ses préférences et ses méthodes. L. Sognot arbore noeud papillon et coupe en brosse. C'est un disciple inconditionnel de Le Corbusier, alors au sommet de sa célébrité. Michel Faré, professeur d'histoire de l'art, est l'un des seuls à imposer le silence en raison de son charisme : ce conservateur au Musée des arts décoratifs semble issu d'un autre monde tant impressionnent ses manières, son érudition, sa fonction prestigieuse et ses habits du dernier chic (ainsi son pantalon à manches courtes qui laisse voir les chaussettes). André Arbus<sup>66</sup>, grand décorateur héritier de Rulhmann, membre fidèle de la S.A.D., affiche un raffinement et une élégance qui évoquent sa clientèle huppée. Très calme, il porte une veste verte qui s'accorde à une cravate rose, un pantalon en flanelle grise et des chaussures en cuir verni. Il représente le classicisme

66 Sur A. Arbus: Yvonne Brunhammer, *André Arbus*, Paris, Norma éd., 1996.

par rapport à Sognot: plusieurs tendances cohabitent ainsi à l'ENSAD, ce qui démontre l'absence d'esthétiquement correct et la liberté pédagogique qui y règnent. D'une manière générale, les chefs d'ateliers restent très discrets sur leurs aspirations et leurs travaux.

Parfois un événement inattendu survient. En février 1959, se déroule à l'ENSAD le tournage de quelques scènes du film *La Marraine de Charley*. Avec plus de solennité, la remise des prix de la manufacture de porcelaine d'art de Coulevre a lieu en présence du directeur des Beaux-arts Robert Rey, dans la salle des séances du Conseil des professeurs le 4 juillet 1949 en fin d'après-midi après que le jury s'est réuni deux mois auparavant afin de sélectionner trois lauréats sur 53 projets présentés. Outre une somme de 50 000 anciens francs remise au vainqueur (Maudray, école des Beaux-arts de Nancy), l'entreprise s'engage à éditer les projets retenus.

Les conflits sont rares. La guerre d'Algérie provoque une bagarre entre les partisans de l'indépendance et ceux de l'Algérie française. Léon Moussinac s'arrange pour repousser la limite d'âge des élèves afin de leur épargner la conscription. Les problèmes les plus épineux viennent du bizutage organisé en novembre: les filles viennent se plaindre à l'administration des menaces d'abus dont elles seraient l'objet. Il faut les rassurer: depuis le premier « baptême » en février 1940, il n'y a jamais eu de problèmes de cette sorte à l'école et il ne risque pas de s'en produire. L'ENSAD a enduré cette pratique du bizutage au départ bon enfant<sup>67</sup>, qui a dérivé ensuite vers des humiliations délirantes, notamment à l'égard des jeunes filles, à l'instar de ce que d'autres grandes écoles ont connu jusqu'à récemment. À l'initiative de professeurs choqués par ce qui apparaît comme un relâchement de la discipline, le baptême cesse en 1965<sup>68</sup>.

Le concours annuel de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, où les élèves continuent de se distinguer<sup>69</sup> ou encore les journées portes

**67** Début février 1940, la Grande masse inaugure son premier « baptême » des bizuths avec le concours des élèves. R. Part raconte: « La cérémonie a lieu dans une cave du Champo[llion] et l'on peut voir avec émotion en couverture de *France-Magazine* une jeune bizuthe, Germaine Midy, embrasser sur le front son bourreau, Arthur Mansvelt. De nombreux articles parurent dans le *Petit Parisien*, *Le Soir*, *L'Œuvre*, *Le Journal*, etc. »

**68** Une lettre du professeur Charlemagne au directeur, datée du 24 novembre 1958, propose déjà la suppression du baptême: « Pour trois raisons, du temps que les élèves perdent dès le début de leurs études pour ce bal. Des dégâts, des sévices enfin et surtout contrairement à ce qui a été prétendu (un coup de pied, ... etc., ...etc.), j'étais – m'étant rendu pour une fois à la dernière cérémonie – pour cette fille fière qui eut un mouvement de révolte contre ses tourmenteurs. Bien plus généreux et bien plus noble est l'idée de Perraudin, c'est-à-dire une réception cordiale des jeunes par les anciens, avec verres trinqués, chants et danses si on veut. »

**69** Depuis la fondation de ce prix au 19<sup>e</sup> siècle.

ouvertes de juin, sont des rendez-vous traditionnels. À cette occasion, les murs sont recouverts de papier kraft devant lesquels sont présentées sculptures et peintures de grand format pour attirer l'œil.

### Un renom sans effort

Parce qu'elles ne répondent à aucune stratégie, les relations extérieures souffrent de déficiences. En dépit d'un effort envers la presse à l'occasion de l'exposition de la réforme ou de celle du Jubilé, l'école s'appuie sur son renom pour attirer des élèves étrangers bénéficiant d'une bourse nationale, en particuliers allemands. Ce critère ne suffit pourtant pas : en janvier 1946, Phocion Loizos, un étudiant grec originaire d'Athènes reçoit l'appui des Affaires étrangères pour être admis sans présentation de dossier au point que les frais sont pris en charge par la France. En revanche, en octobre 1955, Shaker Hassan Said, étudiant boursier du gouvernement irakien et titulaire de plusieurs diplômes, se voit refusé l'inscription à l'atelier de décoration théâtrale faute de place et parce qu'il « n'entend pas encore suffisamment le français pour que ce cours puisse lui être utile ».

Le lien avec les écoles des autres pays est occasionnel, au gré des visites plus ou moins imprévues que reçoit l'ENSAD de représentants étrangers passant par Paris. Meredith W. Hawes, directrice du College of Arts and Crafts de Birmingham, remercie ainsi chaleureusement Léon Moussinac de l'accueil qui lui a été réservé le 25 juin 1956, d'avoir vu les travaux des élèves passant leur diplôme ainsi que de s'être entretenue de la formation dispensée rue d'Ulm. Max Rüpp, directeur de l'école d'art régionale de Mayence, est tout aussi enthousiaste après sa visite le 6 mai 1957<sup>70</sup>. Le 5 mars 1955, le professeur Ismail Oygur d'Istanbul félicite quant à lui le directeur pour la « réforme très avantageuse par rapport à l'ancien règlement en vigueur à l'époque où nous étions étudiants chez vous ». Il a recommandé personnellement la qualité de l'ENSAD auprès du quai d'Orsay et propose d'accueillir en retour son hôte dans l'école où il enseigne et de le conduire dans la capitale turque. Cet échange entretient et étend le rayonnement de l'école, qui se renforce dans les pays en voie de développement. Souvent d'ailleurs le ministère des Affaires étrangères joue un rôle de relai. Le 15 février 1954, il recommande ainsi Masué Noguchi, professeur à l'université féminine de Bunka (Japon) pour assister au cours de décoration.

La participation des élèves à des chantiers extérieurs semble exceptionnelle. Peut-être ont-ils ainsi contribué au décor du film *Barbe bleue* réalisé en 1951 par Christian-Jacques, un ancien de l'ENSAD.

**70** AN AJ53/0950147 (9) « Relations avec des centres professionnels divers. »

À plus d'un égard le directeur de Moussinac reflète les aspirations et l'équilibre fragile de la IV<sup>e</sup> République (1946-1958) : un engagement civique, sérieux et déterminé, dans le processus de modernisation de la France; un attachement à une conception traditionnelle, celle des grands décorateurs. L'ENSAD devient une grande école d'État sans pour autant augmenter son influence, en particulier auprès des entreprises et à l'aide d'une politique de rayonnement international plus ambitieuse.

### Une grande école d'art révélée

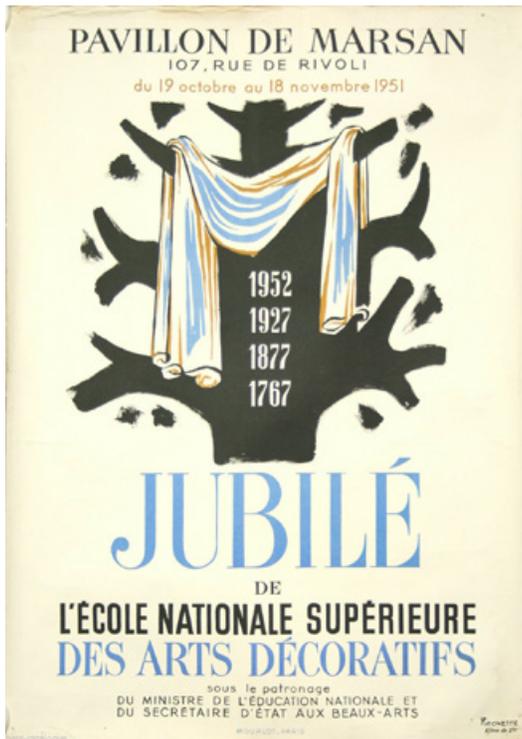


Fig. 7. Affiche du Jubilé de l'ENSAD au Pavillon de Marsan à l'automne 1951.

Deux ans après l'événement qui a montré les résultats de la réforme est organisé un jubilé (fig. 7), soit une manifestation « commémorative du 75<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'école des Arts décoratifs (1877) et du 25<sup>e</sup> anniversaire de sa promotion au rang d'école au rang d'école nationale supérieure (1927)<sup>71</sup>. » Henri Matisse ou Georges Rouault font partie d'un comité d'honneur organisé pour l'occasion. Il comprend des décorateurs célèbres comme Maurice Dufrené ou le ferronnier Raymond Subes ainsi que des anciens ayant choisi d'autres voies comme Roland Dorgelès, le fameux auteur des *Croix de bois*, ou comme le ministre de la Reconstruction Claudius-Petit.

Le Jubilé est rendu possible grâce à la collaboration de l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) et plus particulièrement de Michel Faré, conservateur adjoint et professeur à l'école. Elle bénéficie aussi du soutien de Jacques Jaujard, Directeur général des Arts et des Lettres. Faute de locaux d'une dimension suffisante et susceptibles de permettre une présentation d'une certaine durée, l'exposition se déroule en effet au Pavillon de Marsan.

71 Concernant le jubilé de l'ENSAD : AN AJ53/0950147 (10) « Jubilé de 1951. »

Elle obtient d'importants moyens financiers. Par arrêté du 15 juin, un crédit de 1,6 millions de francs est prélevé sur le budget de l'Éducation nationale pour subvenir aux besoins de la manifestation. Cette somme étant insuffisante, un second arrêté en date du 4 août alloue 600 000 francs supplémentaires. Les organisateurs ont en effet dû faire face en juillet à des dépenses imprévues en frais d'éclairage, de peinture et d'aménagement tandis que le transport était à peine financé au départ. C'est Fernand Mourlot, à la tête du plus célèbre atelier d'imprimerie et de lithographie pour artistes de la capitale, lui-même ancien élève, qui réalise les affiches, les invitations et le catalogue, dont les élèves ont conçu la maquette et auquel L. Deshairs, directeur honoraire, a prêté sa plume pour retracer l'histoire de l'école aux côtés de R. Dorgelès qui raconte ses souvenirs.

Dévoués, les professeurs ont œuvré sans relâche pour permettre cette première rétrospective hors les murs. Ils ont obtenu des prêts d'œuvres par le Mobilier national, les musées du Louvre, d'Art moderne, de la Ville de Paris, des Arts décoratifs, par le Muséum d'histoire naturelle, et aussi par des collectionneurs privés. On découvre l'étendue de l'influence de l'école sur la vie des arts<sup>72</sup>. Cette première tentative de reconstitution historique doit beaucoup à Mme Levassor, femme de belle prestance et dotée d'entregent, bibliothécaire-archiviste de l'établissement.

L'exposition semble avoir rencontré un succès relatif si l'on s'en tient à la recette modique de 167 381 francs obtenue grâce à la vente des catalogues et aux droits d'entrées. Le Trésor en demandera pendant cinq années consécutives le reversement mais il se heurtera aux protestations de l'école qui entend la garder sur son budget propre, arguant de son droit de percevoir une telle

**72** L'exposition se tient du 19 octobre au 15 novembre. Le choix se porte sur une présentation sous forme de panneaux, de moulages et de maquettes qui font le lien entre les anciens élèves devenus célèbres et les travaux actuels. Ils sont mis en valeur au moyen de toile de jute et de velum. L'école exprime son rayonnement au travers des anciens élèves devenus des célébrités artistiques telles que Alfred Sisley, Félix Valotton, Paul Signac, Jules Dalou, Charles Despiau, Hector Guimard, Albert Gleizes, René Lalique, Aristide Maillol, Albert Marquet, Louis Majorelle, Georges-Louis Peignot, Auguste Renoir, Auguste Rodin... L'exposition englobe les parcours tout aussi divergents du metteur en scène André Barsacq, des réalisateurs Christian-Jacques et Claude Autant-Lara ou encore du romancier et diplomate Paul Morand, fils de l'ancien directeur de l'ENSAD du début du xx<sup>e</sup> siècle, Eugène Morand. En revanche, nombre de personnalités sont aujourd'hui tombées dans l'oubli comme les peintres Maurice Brianchon, Roland Oudot ou André Minaux ou sont connus des seuls spécialistes comme les décorateurs et artisans de l'Art nouveau et de l'Art déco, mouvements dont on comprend combien l'école a pu leur donner une impulsion décisive en France si l'on considère le nombre important de leurs représentants qui en sont issus. Voir « Deux expositions », *Cahiers français d'information*, 1<sup>er</sup> novembre 1951, p. 12-14 ; catalogue de l'exposition *Jubilé de l'ENSAD*, Paris, Fernand Mourlot, 1951.

somme grâce à « la personnalité civile et l'autonomie financière » que lui confère le décret du 5 juillet 1930.

Non sans fierté, l'ENSAD montre par l'expression de son aura qu'elle est définitivement sortie du médiocre statut de « petite école » qui handicapait son développement au XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré la suppression de la section architecture elle s'est affirmée comme l'alter ego de l'école des Beaux-arts, capable tout autant de générer un palmarès de célébrités artistiques, d'alimenter une grande créativité dans le pays, sans abandonner sa mission sociale de conforter l'union de l'art et du cadre de vie.

## La recherche d'une diversification

### De nouveaux enseignements

Longtemps marquée par l'enseignement du dessin et, plus récemment, ouverte sur celui de la publicité, l'école ne pouvait ignorer l'essor de la bande dessinée qui se produit dans les années cinquante<sup>73</sup>.

La question est posée en terme économique. Les éditeurs de périodiques destinés à la jeunesse sont contraints d'acheter à l'étranger des droits de reproduction de BD plutôt que d'en confier la réalisation à des dessinateurs français. Une enquête effectuée à l'occasion des débats sur une proposition de loi destinée à limiter cette importation, conclut à une pénurie de dessinateurs qualifiés. Aussi le Syndicat national des Publications destinées à la jeunesse sollicite-t-il le ministre de l'Éducation nationale pour qu'il crée un cours spécial. Celui-ci désigne aussitôt l'ENSAD, qui se montre intéressée.

Les premières entrevues entre Moussinac et Jean Chapelle, président du syndicat, ont lieu en 1957. Un cours expérimental semble avoir été mis en place au premier semestre 1958. Finalement il reviendra à Jacques Adnet, le nouveau directeur de l'ENSAD, de signer une convention le 30 septembre 1959 qui permettra de démarrer l'enseignement dès la rentrée (**fig. 8**). Celui-ci, complet et moderne, est d'un niveau supérieur: il est ouvert à des élèves sélectionnés, qui doivent être âgés de 18 ans au moins et disposer d'une solide formation en dessin le plus souvent acquise dans les écoles d'arts appliqués de la capitale. Les programmes sont spécifiques: à côté de techniques du dessin donnant lieu à des exercices pratiques, figurent une histoire de l'art et du costume, de l'anatomie humaine et animale, des techniques de l'édition, et aussi des cours assurés par des psychologues de l'enfant. Ces derniers ont été recrutés au sein du Laboratoire de Psychobiologie de l'enfant dépendant de l'Institut national d'orientation professionnelle, un voisin de l'ENSAD puisqu'il

**73** Sur le cours de BD à l'ENSAD: AN AJ53/0950147 (6).

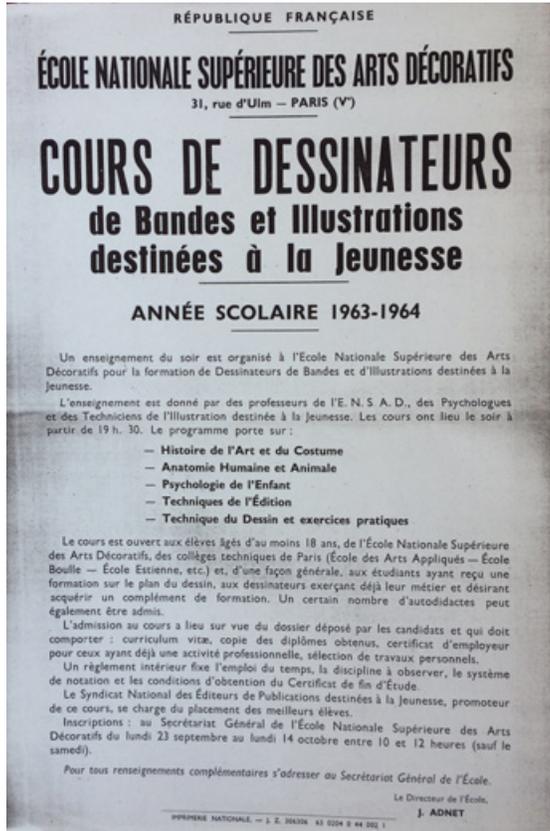


Fig. 8. Affiche annonçant la création d'un cours de dessin pour l'illustration et la bande dessinée en 1963. DR

est installé rue Gay-Lussac. C'est sans doute l'une des premières tentatives de collaboration avec des institutions renommées du quartier Latin et d'ouverture vers les sciences humaines.

Une certaine souplesse marque l'enseignement, qui a lieu le soir, pendant une heure et demie. Un financement est obtenu grâce au versement de la taxe d'apprentissage distraite volontairement par les entreprises concernées et grâce à une subvention du syndicat. Les intervenants bénéficient du mode de rémunération normalisé, établi suivant les dispositions d'un décret de 1956 et d'un arrêté de 1946 pris par ministère de l'Éducation nationale. Le syndicat obtient la participation de ses membres pour divulguer les techniques de l'édition et de dessinateurs professionnels offrant des compétences dans les trois modes d'illustration visés : humoristique, réaliste, historique. Ce sont autant de preuves inédites d'un décloisonnement dans le fonctionnement de l'ENSAD.

La photographie retient l'attention de Moussinac même si l'école ne l'enseigne pas, absence qui constitue un retard incontestable pour la formation, ne serait-ce que pour les arts graphiques où l'illustration photographique a pris une importance majeure. Avec le peintre Nicolas Untersteller, professeur à l'ENSBA, il donne en janvier 1954 une interview à *La Vie des métiers*, qui enquête sur « la valeur de la photographie comme moyen d'éducation artistique des élèves » et qui souhaite savoir s'il est possible d'en faire « une étude esthétique du milieu <sup>74</sup>. »

Une autre déficience doit être soulignée, qui handicapera à terme le rayonnement international de l'école : l'absence de cours d'anglais. Il est vrai qu'en cette période la francophonie est encore forte et peu se doutent de l'impact mondial à venir de la culture anglo-saxonne. Les élèves ne peuvent prétendre obtenir des bourses d'études délivrées, pour les États-Unis, par les fondations Fullbright ou André et Bella Meyer. La langue fascine cependant, en ce temps d'offensive culturelle américaine. Au début des années soixante, Jean-Paul Goude, élevé en partie à New York, émerveille ses camarades d'atelier lorsqu'il entonne des airs célèbres d'outre-Atlantique.

Enfin, malgré les demandes répétées des enseignants en architecture comme M. Mastorakis ou encore R. Part, l'État refuse le rétablissement du diplôme d'architecte. C'est un handicap certain pour les décorateurs issus de l'ENSAD, qui se voient privés de l'accès à la construction du bâtiment, prolongement naturel de leur activité. S'ils veulent devenir architectes il leur faut suivre des cours à l'école des Beaux-arts afin d'obtenir le titre de DPLG.

### Des expositions comme bilans et perspectives

Le 26 mai 1956, Gérald Antoine, un professeur à la faculté de Lettres de la Sorbonne, entre en contact avec l'école afin de préparer la présentation des élèves au Pavillon français pour l'Exposition universelle de Bruxelles (**fig. 9**), qui se tiendra deux ans plus tard <sup>75</sup>.

**74** Lettre de M. Marc, directeur des publications *La vie des métiers*, dans AN AJ53/0950147 (9) « Correspondance ».

**75** Élevé par Guillaume Gillet et l'ingénieur R. Sarger, le pavillon présente une conception architecturale audacieuse, moins cependant que le pavillon Philips construit par Le Corbusier. Son assise unique formée comme un cristal, est placée en porte-à-faux, une grande flèche servant de contrepoids pour contrebalancer tout l'édifice. La présentation des travaux de l'ENSAD doit s'insérer au sein de la section « Pensée française » dont Antoine à la charge. En universitaire, il pose d'emblée le défi à relever : « La pensée est faite pour s'exprimer, mais est-elle faite aussi pour s'exposer ? ». Ce n'est qu'au printemps de l'année suivante qu'une proposition d'envoi est avancée officiellement. L'École occuperait un local contigu avec celui alloué à l'École des Beaux-arts. Comme le proclame Antoine, sa participation s'insère dans une démonstration sur l'efficacité pédagogique d'une politique visant à mettre en place une véritable éducation nationale : « Illustrer, à travers quelques initiatives récemment prises dans



**Fig. 9.** Pavillon de la France à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 (Guillaume Gillet, architecte et René Sarger, architecte-ingénieur). DR

Vis-à-vis du ministère, l'école affirme une volonté de prestige : l'essentiel de l'espace doit être réservé aux sections de spécialisation en quatrième année, les exercices des années précédentes figurant à titre indicatif. Pour cette manifestation grandiose, qui sera la dernière de la IV<sup>e</sup> République, ont même été exécutés par Aubusson quelques tapis, séries et œuvres déjà achetés par l'État. L'interaction entre les institutions d'enseignement et les manufactures suit encore une logique de valorisation des arts décoratifs traditionnelle, issue de l'Art

les divers degrés d'enseignement, le progrès du mouvement éducatif français [...]» C'est un souci important depuis le préambule de la Constitution de 1946, les réformes inspirées du plan Langevin-Vallon de juin 1947 et au seuil de la grande réforme commandée par l'ordonnance du 6 janvier 1959. Mais la place manque : la surface consentie à l'ENSAD n'excède pas 60 m<sup>2</sup>. Un agencement astucieux doit être trouvé. Expliquant cursus et objectifs, un grand panneau et des textes secondaires, qui seront placés dans des alvéoles, ont été élaborés en concertation avec la Direction générale des arts et des lettres. Ils seront illustrés par des travaux d'élèves, et des photographies pour les réalisations en volume. Sur la participation de l'ENSAD à l'exposition de 1958 : AN AJ53/0950147 (8) « Participation à des expositions ».

déco et de la défense exclusive des métiers d'art même si l'« art de la publicité » est présent (mais il l'était déjà vingt auparavant, à l'Exposition internationale de Paris en 1937). C'est en son sein que l'école constate les déficiences. Dès le mois de juin de l'année suivante, dans la préface à la plaquette de l'exposition annuelle organisée par la Grande masse<sup>76</sup>, Max Ingrand, président des Anciens élèves, confesse :

« Je me suis rendu compte aussi et je m'en rends compte tous les jours davantage, que dans tous les domaines, depuis l'emballage jusqu'à l'étude des formes, on avait besoin de jeunes artistes [...]. Je me suis rendu compte enfin, au cours de mes nombreux voyages à l'étranger, que la France est terriblement en retard sur ce qu'on appelle aujourd'hui le "style" ou "esthétique industrielle", et que les grandes industries françaises ne font encore que très rarement appel aux esthéticiens. Il y va pourtant de leur renommée, donc de leur vie, au moment où les frontières s'ouvrent à un marché commun dont il faut nous réjouir. »

Dans un contexte de modernisation rapide par l'équipement et de forte croissance, qui entraînent l'essor de la consommation, alors que les premières agences de design ont été créées en France<sup>77</sup>, cet esprit alerte proclame une nouvelle devise : « Diffuser l'enseignement reçu par l'école / Pénétrer dans chaque branche de l'industrie ». Comme au siècle précédent lorsque la révolution industrielle avait surgi<sup>78</sup>, sont stigmatisés l'appréhension et le conservatisme du monde de l'art face à des bouleversements qui, non seulement constituent pour ce dernier une chance à saisir, mais qui risquent d'amener son propre dépassement.

**76** Voir la plaquette dans AN AJ53/0950147 (8). La Grande Masse est une institution au sein de l'ENSAD comme de l'école des Beaux-arts. Elle est composée d'un Grand massier assisté de deux massiers. Délégué des élèves et élu par eux, le Grand Massier jouit d'une position importante. Lui seul est autorisé à représenter les vœux de ses camarades auprès du directeur. Aucune personne étrangère n'est admise dans l'atelier si elle n'est pas introduite par lui. Très active, la Grande masse organise aussi des manifestations comme la Semaine Art Déco et même des expositions temporaires comme cette présentation du Joker réalisé par Pascal Mourgue et édité par Airborne. Elle s'efforce de résoudre les conflits et joue un rôle d'animation : elle organise les journées portes ouvertes en juin, le baptême et le bal de fin d'année scolaire auxquels participe la fanfare de l'école.

**77** Les deux principales sont : Technès, d'une part, et la Compagnie d'Esthétique Industrielle, fondée par Raymond Loewy avec Harold Barnett en 1952.

**78** Voir à ce propos notre analyse : Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France*, Paris, CTHS, 1999. Voir la première partie et plus particulièrement p. 190-196.

## L'ère Adnet



**Fig. 10.** Jacques Adnet (1900-1984), directeur de l'ENSAD de 1959 à 1971. DR

Moussinac parti à la retraite, Jacques Adnet<sup>79</sup> est élu par le Conseil supérieur des arts décoratifs<sup>80</sup> grâce notamment

**79** Les jumeaux Jean et Jacques Adnet naissent le 20 avril 1900 à Châtillon-Coligny (Loiret). Leur carrière est, du moins au début, indissociable. Élèves au collège, ils suivent des cours de dessin à l'École municipale d'Auxerre. Leur professeur les encourage à passer le concours de l'ENAD de Paris, qu'ils réussissent. Ils sont alors âgés de seize ans. Ils ont pour chefs d'ateliers Marcel Aubert pour la décoration et Charles Genuys pour l'architecture. Jeunes diplômés, ils sont engagés chez le décorateur Tony Seltersheim. Ils entrent, après leur service national, dans l'agence du décorateur

Maurice Dufrené en 1921. L'année suivante celui-ci est nommé directeur de la Maîtrise, l'atelier de décoration des Galeries Lafayette. Un an plus tard, ils commencent à exposer dans les Salons sous une signature commune. À l'exposition de 1925, ils participent à l'aménagement du pavillon de la Maîtrise, qui édite des faïences de leur composition. Ils présentent d'autres objets, dont un grand meuble pour le pavillon « Ambassade française ». En 1928, ils scindent leur carrière. Dufrené nomme Jean à la direction de l'étalagisme des Galeries Lafayette, et confie à Jacques la Compagnie des arts français (CAF) fondée par Suët et Mare et que le grand magasin vient d'acquérir. Cependant ils maintiendront toujours un contact professionnel étroit. Jacques présente régulièrement des meubles modernes au Salon des artistes décorateurs (SAD) et reçoit de nombreuses commandes pour des aménagements domestiques luxueux. Certaines de ses recherches portent sur l'emploi du métal et du verre comme le montre le Pavillon de Saint-Gobain à l'exposition internationale de 1937 réalisé en collaboration avec l'architecte René Coulon. En 1939, les frères Adnet deviennent secrétaires du SAD. Pendant la guerre, Jacques engage la CAF dans la politique de renouveau des métiers d'art encouragée par le Régime de Vichy, organisant des expositions annuelles dans son siège du 116, rue Saint-Honoré (tapisseries en 1942 et 1943; céramique en 1944). Il reçoit des commandes de l'État par l'intermédiaire du Mobilier national (salles de bain pour le ministère des Affaires étrangères, 1938; cabinet du président de la République, palais de l'Élysée et de Rambouillet, 1946-47), du ministère de la Reconstruction (immeuble à Brest, 1945) ou du Commissariat à l'Énergie atomique. Ses aménagements l'orientent vers le secteur tertiaire (salle de conférences de l'Unesco, 1958; salle de conseil d'administration de l'aéroport d'Orly), incluent les paquebots (*le France*, sa dernière grande commande, 1961) même s'ils sont encore attachés au domaine privé (galerie Maurice Garnier, 1956). En 1959, il met fin à la CAF et succède à L. Moussinac à la direction de l'ENSAD. Il prend sa retraite en 1970 et meurt le 29 octobre 1984. Voir Céline Ferret, *Jacques Adnet et la Compagnie des arts français*, mémoire de Maîtrise (Master 1) en Histoire de l'art (dir. Stéphane Laurent), Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, septembre 2000; Louis Chéronnet, *Jacques Adnet*, Paris, Art et Industrie, 1948.

**80** Créé par arrêté du 10 février 1906 à l'initiative de Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts et sénateur, le Conseil Supérieur de l'enseignement des arts décoratifs comprenait

au soutien de ses anciens collaborateurs de la Compagnie des arts français, et en particulier l'aide de Subes, Ingrand et de l'influent Claudius-Petit (**fig. 10**). Héritier d'une école solidement reconstituée après la déchirure de la guerre, il amplifie les contacts extérieurs alors que le général de Gaulle vient d'accéder au pouvoir et d'instaurer la V<sup>e</sup> République en 1958.

Bien que Moussinac ait été invité à rencontrer André Malraux pour la remise du Grand prix national des arts en mars 1959, c'est Adnet qui bénéficiera du rattachement de l'école au ministère des Affaires culturelles, qui vient d'être créé<sup>81</sup>. Cette nouvelle tutelle n'améliore pas d'emblée la situation de l'école. Les locaux restent assez décrépis et la rénovation ne sera effectuée que par tranches. De couleur originellement grise ou verdâtre, les murs sont maculés de taches de peinture et, dans les toilettes, d'inscriptions. Seul l'étage de l'administration est en meilleur état car on y reçoit et y travaille le directeur. Le ministère rechigne à fournir l'équipement : habitué aux vieilles méthodes, la demande d'un micro pour l'amphithéâtre lui paraît une incongruité.

### Une ouverture au changement

Le directorat de Jacques Adnet durant les années soixante est marqué par deux phases. Cet homme courtois, timide et rond semble distant. Il développe pourtant des contacts ambitieux. Il est à l'écoute d'un progrès de l'enseignement. Aussi, au milieu de la décennie, une nouvelle orientation est-elle prise. Sous la pression de son entourage, Adnet accepte d'engager l'école vers le design. L'esthétique industrielle fait son entrée à la rentrée 1962 avec Roger Tallon, qui enseigne déjà cette spécialité depuis 1957 aux Arts appliqués. Soutenu par la direction et le ministère, qui souhaitent encourager le développement de ce nouveau champ professionnel, il est nommé chef d'un cinquième atelier l'année suivante<sup>82</sup> (**fig. 11**).

Traduction française de « l'industrial design » développé aux États-Unis par Raymond Loewy notamment, l'esthétique industrielle doit beaucoup à Jacques Viénot. Si le premier enseignement d'esthétique industrielle débute à l'école des Beaux-arts de Besançon en 1950, le 5 novembre 1956 Viénot ouvre, avec Pierre Theubet, un cours supérieur à l'école des Arts appliqués de Paris. Le

.....  
 primitivement 150 membres parmi lesquels les principales personnalités de la discipline du moment. Moribond dès l'origine, il a été réorganisé par décret du 21 septembre 1949 et modifié par un nouveau décret (n° 49-1480) du 19 novembre 1949. Il a dès lors fait preuve d'un certain dynamisme et a pris quelques décisions.

**81** La simple direction des Beaux-arts au sein du ministère de l'Éducation nationale devient un ministère à part entière. Le premier portefeuille est confié au célèbre écrivain.

**82** Sur ce programme voir : Jacques Dumond, « Un programme d'esthétique industrielle à l'EnsAD », *Esthétique industrielle*, n° 72-75, 1965.

cursus aboutit à la délivrance d'un BTS (Brevet de technicien supérieur) à partir de 1962. Adnet sera invité comme membre du jury pour la session de juin 1963 tandis que Loewy, qui a ouvert l'agence Compagnie d'Esthétique industrielle en France, sera le parrain de la promotion sortante.



**Fig. 11.** Maquette de bateau de l'atelier Design industriel présentée à l'Exposition Franco-Belge AFAA en avril-mai 1964. DR

L'idée première d'une formation analogue à l'ENSAD revient à Jacques Dumont, professeur de construction du meuble, en 1952. Une correspondance est alors échangée entre Léon Moussinac et l'inspection générale chargée de l'enseignement artistique. À partir de janvier 1954, une douzaine de conférences d'initiation est donnée aux élèves par Maurice Barret, architecte, ancien de l'ENSAD, et promoteur du mobilier standardisé. Elles s'achèvent le 18 mai par la visite des usines Renault à Flins et le 21 mai par une discussion générale sur la profession organisée dans l'amphithéâtre. C'est un succès, qui témoigne de la motivation de la jeune génération pour une nouvelle profession qui fait alors grand bruit: non moins de 50 élèves sont inscrits, 45 participent à l'excursion en car et 34 sollicitent des renseignements sur les carrières du design. Les années suivantes, un certain nombre de programmes sont confiés certes à Dumont, mais aussi à Roger Tallon et Jean Parthenay, tous deux designers chez Technès. Georges Patrix, promoteur du chromatisme dans l'espace technique, donne trois conférences durant l'année scolaire 1960-1961. Entre-temps, le 13 février 1957, le

verrier Max Ingrand et le ferronnier Subes transmettent une note au ministère en vue de la création d'une chaire. Ils se proposent d'assurer un enseignement intérimaire avec Adnet. La raison de cet empressement doit être recherchée dans la conscience d'un retard qu'ont pris la France et l'ENSAD en particulier par rapport à l'étranger dans la mise en place d'un enseignement sur les formes dans la production manufacturée.

Toutefois les crédits inscrits au budget ne permettent pas la création d'une section de spécialisation en quatrième année avant octobre 1962. Bénéficiant du soutien de Jacques Adnet, Tallon est, suivant la procédure, élu professeur chef d'atelier par le Conseil supérieur de l'enseignement des arts décoratifs. Il est assisté d'un ingénieur. Les étudiants, au nombre d'une quinzaine, sont partagés en deux groupes: les « diplômables » et les stagiaires issus de différentes professions techniques. Les projets sont de plusieurs sortes: des sujets fondamentaux d'une durée de cinq à six semaines, des sujets périphériques, plus légers, exécutés en deux ou trois semaines et des sujets spéciaux qui sont réalisés par équipes, en collaboration avec des entreprises.

Par la suite une méthodologie d'analyse du projet est développée et l'enseignement s'augmente de cours théoriques sur la production, la technologie, la construction, les techniques de recherches, le rôle de la science, la physiologie, l'histoire du design, la sociologie, la mécanique et la propriété industrielle. Ce programme fondé sur les sciences humaines est directement inspiré de celui de la Hochschule für Gestaltung de Ulm qui séduit alors nombre d'écoles. Jacques Adnet envisage d'ailleurs de s'y rendre au printemps 1963 mais doit renoncer en raison du calendrier de travail surchargé que lui présente Tomàs Maldonado, le vice-directeur de la célèbre institution allemande héritière du Bauhaus.

Parmi les autres aménagements nouveaux à l'ENSAD, un laboratoire de photographie est enfin annexé à la section arts graphiques. Seul le cours de littérature, confié à Jean Pérus depuis 1946, ouvre timidement l'école sur les sciences humaines. Avec le recrutement de Jean Widmer, issu de l'école fonctionnaliste du graphisme helvétique<sup>83</sup>, la communication visuelle remplacera l'art de l'affiche<sup>84</sup>. Ces apports annoncent les bouleversements de la décennie suivante, Tallon et Widmer partageant d'ailleurs la même vision de renouvelle-

**83** Cette école s'est développée dans le contexte du modernisme international: Widmer a ainsi été élève de l'école d'art industriel (Kunstgewerbe Schule) de Zurich dirigée par Johannes Itten, un ancien professeur au Bauhaus. Voir Richard Hollis, *The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*, London, Laurence King, 2006.

**84** Il est recruté comme conférencier en 1961 avant de se voir confier son propre atelier en 1965 et d'être nommé professeur quatre ans plus tard. Voir Jean Widmer, « Mon expérience pédagogique à l'École nationale supérieure des arts décoratifs », dans *Jean Widmer graphiste, un écologiste de l'image*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 54-55.

ment des programmes, tournés vers le design et renonçant à la décoration. Ironie du sort ou complexe d'Œdipe : tous deux ont été cooptés par des décorateurs, tout particulièrement Widmer, qui a côtoyé longuement Jacques Nathan, enseignant à l'ENSAD, et collaboré avec Charles Loupot. Ils deviendront les designers quasiment officiels des gouvernements de la V<sup>e</sup> République, avec deux réalisations hautement symboliques : Tallon se verra confier l'aménagement des TGV et Widmer, le graphisme d'institutions telles que le Centre Georges Pompidou et la Bibliothèque nationale de France<sup>85</sup>.

Une première présentation des résultats de l'enseignement de la communication visuelle est donné en 1964 à l'Exposition « Arts graphiques 64 » qui se tient au MAD, et dont les élèves conçoivent le carton d'invitation et l'affichette. Un nouveau bâtiment en préfabriqué (système Vissol) est élevé en 1963 dans la cour pour accueillir les cours d'esthétique industrielle de Tallon au rez-de-chaussée et de graphisme de Widmer au 1<sup>er</sup> étage, où un petit atelier de film d'animation est aussi créé sur initiative d'un jeune diplômé de l'atelier Widmer, Jean-Pierre Deseuzes. Cependant, celui-ci ne parviendra pas à attirer suffisamment d'élèves et devra faire appel à des élèves extérieurs. En revanche, Adnet se désintéresse de l'enseignement de la bande dessinée, qui disparaît avant la fin de la décennie.

Le 10 janvier 1961, le Conseil des professeurs vote le rétablissement des *mentions de géométrie* et de *notions de construction* sous forme d'examen écrit et oral en vue du passage en année de diplôme. Il s'agit de valoriser des enseignements moins suivis par les élèves. En effet, le règlement du 10 juin 1949 ne comprend pas le contrôle de ces connaissances considérées comme indispensables aux élèves de quatrième année. Un projet d'arrêté est élaboré et transmis au directeur général des Arts et des lettres par J. Adnet le 12 mai 1961, à nouveau le 29 janvier 1962 puis le 21 février 1964<sup>86</sup>. Dans cette dernière missive, il développe les raisons de sa proposition :

« Les professeurs ont constaté, en effet, que les élèves avaient tendance à négliger certains cours qui leur paraissaient plus ardues s'ils n'étaient pas sanctionnés par un examen. Les notes obtenues au cours de l'année étant prises en compte pour l'attribution des mentions, les élèves seront dans l'obligation de remettre leurs travaux avec régularité. Le projet ci-joint ne peut donc qu'apporter une amélioration dans l'enseignement. »

**85** Voir Stéphane Laurent, « La Tentation du Sublime : les aménagements intérieurs de la bibliothèque », dans Frédéric Migayrou, Bruno Latour (dir.), *La Bibliothèque nationale de France de Dominique Perrault*, Paris, éditions HX, 2018, p. 346-359.

**86** Ces trois lettres sont conservées dans les Archives de l'ENSAD.

En décembre 1963, à l'issue d'un vote du Conseil supérieur de l'enseignement des arts décoratifs<sup>87</sup>, André Renou, décorateur, est élu au poste de professeur chargé de la coordination des sections de quatrième année. Le choix d'un décorateur se justifie en raison des connaissances exigées pour coordonner les spécialisations (architecture intérieure, arts graphiques, stands et étalages...) jusqu'alors autonomes. Il s'agit là d'une évolution du système d'enseignement vers de nouvelles formes de pédagogie, en particulier d'une recherche actualisée d'interdisciplinarité, à une époque de profonde réflexion sur les modes d'éducation<sup>88</sup>. Au coordinateur appartient de choisir les chargés de conférences qui assurent l'enseignement de la quatrième année et de superviser les programmes. Il doit faire preuve à la fois de qualités pédagogiques et d'esprit d'organisation. Adnet obtient également en 1962 un règlement sur le statut du corps professoral, qui est réparti en trois catégories distinctes en 1967<sup>89</sup>, une manière de valoriser davantage les postes subalternes par rapport à celui du tout-puissant chef d'atelier, le « maître » ou le « patron ».

La suppression de la seconde session du concours, qui a lieu en octobre, est décidée et entre en vigueur en mai 1964<sup>90</sup>. Les services administratifs peuvent dès lors bénéficier des mêmes congés que les professeurs mais les candidats recalés devront attendre un an pour repasser les épreuves. D'autre part, en raison de l'accroissement du nombre de candidats, qui passent de 300 en 1960 à 570 en 1963<sup>91</sup>, Adnet demande que des locaux extérieurs à l'école soient mis à la disposition de celle-ci pour le déroulement des épreuves. L'école envisage même de déménager dans la nouvelle zone de La Défense, dont le chantier sera finalement fortement ralenti jusqu'à la fin des années soixante-dix dans un contexte de doute sur la viabilité de ce gigantesque projet et de crise immobilière et économique<sup>92</sup>. Elle y installera une annexe pour dispenser certains cours<sup>93</sup>.

**87** Procès-verbal de la réunion du 13 décembre 1963 du Conseil supérieur de l'enseignement des arts décoratifs, AN AJ53/0950147/06.

**88** Sur cette question, on consultera l'ouvrage d'Antoine Prost, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, Depuis 1930*, tome 4, Paris, Perrin, 2004.

**89** Décrets du 16 mai 1962 & du 28 octobre 1967.

**90** Voir *infra*, « Réforme du concours d'admission ». Arrêté du 2 juillet 1964.

**91** AN AJ53/0950147 (1) « Projets de budget » Projet de budget 1964.

**92** Sur cette question, voir Bertrand Pac, *L'Historique du quartier de la Défense et ses représentations dans la presse : l'évolution de la perception d'un grand quartier d'affaires*, thèse de doctorat d'histoire moderne et contemporaine (dir. Alexandre Fernandez), Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2016.

**93** Le transfert de l'école à La Défense à la fin des années soixante résulte d'une volonté du ministre des Affaires culturelles. Il s'intègre dans la définition des travaux architecturaux pour des établissements d'enseignement qui sont entrepris dans le cadre du V<sup>e</sup> Plan quinquennal. Si le programme d'une rénovation de l'immobilier rue d'Ulm est ancien, il a longtemps été

## Une diplomatie pour l'école

Ensemblier moderne reconnu pour sa production au sein de la Compagnie des arts français et pour sa collaboration avec les Galeries Lafayette dont son frère jumeau dirige le département décoration, Adnet est un homme du sérail, familier du patronat, de la commande de luxe et de la haute fonction publique. Même s'il est plutôt en rupture d'activité, il entretient de longue date une relation avec les professionnels. Dès son entrée en fonction, Charles de Sainte-Croix, PDG de l'entreprise de stratifié Formica à la pointe de l'agencement, invite Adnet à passer quelques jours de la fin octobre à Quillan pour visiter son usine<sup>94</sup>. À la suite du concours organisé régulièrement en mai-juin de chaque année, un repas est donné pour les membres du jury. En 1966, 77 candidats s'y présentent

bloqué en raison du manque de dotation budgétaire. La situation s'est clarifiée au mois de février 1965, lorsque un conseil interministériel s'est prononcé sur les opérations immobilières de La Défense qui intéressent les « Enseignements artistiques » : ENSAD, Conservatoire national supérieur de musique, IDHEC. Le but premier est d'implanter l'ENSAD à côté d'une nouvelle unité d'enseignement de l'architecture (UP5, appelée aujourd'hui École d'architecture) au rond-point de la Défense, sur un terrain à bâtir, afin de rapprocher les élèves décorateurs des élèves architectes. R. Salanon, conservateur de la Bibliothèque et au musée des Arts décoratifs, féru d'esthétique industrielle, est chargé d'un rapport sur la question. Il propose de créer un établissement supérieur ou « École terminale » qui couronnerait des études premières faites dans les écoles d'art décoratif de province, accueillerait des professeurs en stage et, à l'image des écoles d'arts et métiers, engloberait la dernière année d'étude de l'ENSAD. L'ancienne école se maintiendrait donc mais, une fois rénovée, serait rebaptisée « École moyenne ». À l'École Terminale les recherches dynamiques, menées notamment avec l'étranger, seraient facilitées, de nouveaux domaines seraient développés tels que le cinéma, la télévision, les recherches musicales, la radio, l'architecture. Cette proposition ambitieuse et radicale est critiquée par J. Adnet qui refuse dans un premier temps la dépréciation de son établissement : il plaide pour l'agrandissement de l'ENSAD sur le terrain qui jouxte la rue Érasme et dont elle est propriétaire. L'effectif des élèves, alors de 680 personnes pourrait être alors sensiblement augmenté. Il s'agirait – vieux serpent de mer – d'attirer l'immense majorité des élèves des cours préparatoires privés et de les réunir en une préparation d'État au concours. Au fil des réunions, Adnet finit par agréer le projet de Salanon soutenu par le ministère, mais souhaite une valorisation de l'enseignement rue d'Ulm. Pourtant l'idée d'un retour à un enseignement spécialisé en architecture ne fait pas l'unanimité. Le projet de création d'un établissement prestigieux sera finalement abandonné mais certains cours de l'école se dérouleront à La Défense, au dessus de l'UP 5, pendant la réhabilitation de ses bâtiments. S'ils ont valeur d'expérience de délocalisation pour le ministère, leur déroulement dans la précarité du grand chantier de l'esplanade apparaît sinistre pour beaucoup. La création de cette nouvelle formation qui s'ajoute à celle des Beaux-arts correspond à de nouvelles directives bureaucratiques sur l'enseignement de l'architecture : il est créé deux écoles d'architecture à Paris et six en province. Elles prennent le nom d'Unité Pédagogiques d'architecture, identifiées par numéro (UP 5 pour celle de La Défense).

94 AN AJ53/0950147 (9) « Correspondance ».

et six sont désignés lauréats. D'autres concours se déroulent régulièrement : Baccarat, Ginox, Boussoix.

Adnet est parfois victime de sa générosité. Il accepte de prêter de l'argent à des élèves. Des professeurs abusent de sa crédulité et provoquent une dangereuse versatilité de ses décisions. Le secrétariat doit veiller à sa gestion. Il n'empêche : c'est un directeur doté d'une vision et d'une grande ouverture d'esprit, qui veut moderniser l'école. Par son entremise, les relations avec l'extérieur paraissent prendre une nouvelle ampleur<sup>95</sup>. De Mathonat, directeur de l'école nationale des Beaux-arts et des arts appliqués de Nancy et ancien de l'ENSAD, il obtient d'accueillir certains élèves lorrains rue d'Ulm plutôt que rue Bonaparte, à l'ENSBA. Il tutoie Paul Beucher, directeur de l'école Boulle, sur lequel il peut compter afin de procurer en mars 1962 des panneaux d'échantillonnage de bois aux élèves des ateliers de composition. Grâce à Maximilien Gauthier, fameux critique d'art au *Figaro littéraire* et directeur d'études à l'Académie Malebranche, il obtient que celle-ci prenne en charge gratuitement pendant l'année scolaire 1960-1961 la préparation au concours de dix candidats recalés de peu. Le concours de ce qui est désormais une grande école est en effet si ardu qu'il est rare de le réussir dès la première tentative. Aussi profitables aux jeunes sont les réductions que Raymond Nacenta, directeur de la prestigieuse galerie Charpentier située en face de l'Élysée, concède en février 1963 aux élèves pour visiter l'exposition « Trésors des musées bulgares ».

Adnet est un habitué des réceptions mondaines où se rassemble le Tout-Paris des arts décoratifs. Il participe ainsi le 29 mars 1962 aux délibérations du jury du concours de graphisme Cerclogrammes financé par l'agence Synergie. Celles-ci ont lieu au restaurant Drouant, fief du prix Goncourt. À l'issue du Salon Equip'Hôtel de 1960, il est convié, en tant que président du jury, à remettre en personne les médailles de la Ville de Paris aux entreprises lauréates (dont Formica) dans le bureau du vice-président du conseil municipal de Paris.

En Europe, aux Amériques comme au Japon et au Moyen Orient, l'ENSAD entretient des relations cordiales mais ponctuelles. Si la demande d'information sur les cursus mutuels est forte, particulièrement avec les USA, les élèves et les événements sont les aiguillons des contacts. L'école continue de recevoir régulièrement des demandes d'inscription étrangères ou bien la visite de professeurs de passage à Paris. Mais c'est surtout dans les manifestations auxquelles elle participe qu'elle affirme une ouverture internationale.

**95** Voir AN AJ53/0950147 (9) « Correspondance » et AN AJ53/0950147 (7) « Rapports avec les écoles d'art à l'étranger et en France ».

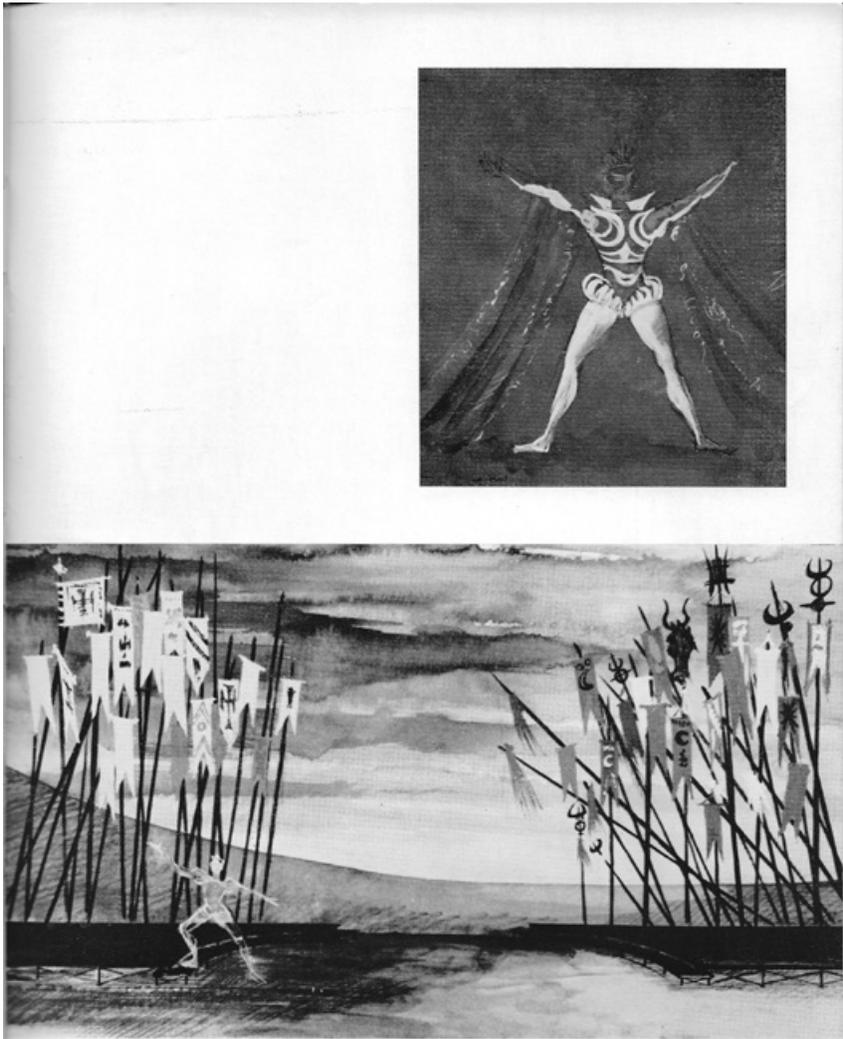
## Une vitalité des manifestations

En avril-mai 1964, dans le cadre d'un accord culturel développé par l'AFAA, l'ENSAD participe à une exposition d'échange artistique avec l'ENSBA et leurs alter ego belges : l'Académie royale des Beaux-arts d'Anvers qui comprend un institut de Beaux-arts et un autre d'architecture et d'urbanisme (fig. 12 et 13). Quelques mois plus tard, le 3 novembre, est lancée avec émotion une manifestation organisée par la Grande Masse en hommage à L. Moussinac dont le décès vient de survenir. Un numéro spécial de *Doc 64* lui est consacré.



Fig. 12. Pochade exposée à l'Exposition Franco-Belge AFAA en avril-mai 1964.  
DR

Avec un sens de la fidélité en amitié tout japonais, Ryuichi Ishiwara, qui multiplie les responsabilités (directeur de la Tokyo University of Arts, éditeur de livres de luxe et conseiller général du grand magasin Matsuzakaya), propose en octobre 1962 une exposition des travaux de l'école de la rue d'Ulm dans les succursales Matsuzakaya à Tokyo et à Kyoto. C'est une manière pour lui de remercier l'ENSAD pour l'accueil qu'elle a réservé à sa fille Tamako, élève de 1959 à 1961 dans la section « dessin textile » et mariée au jeune peintre japonais



**Fig. 13.** Projet de décor et costume de théâtre présentés à l'Exposition Franco-Belge AFAA en avril-mai 1964. DR

Adachi. Elle habite toujours Paris et a introduit deux de ses amis, J.-P. Lenclos et Mlle Lesur, auprès de son père en tant qu'auditeurs libres. En mai 1964, la proposition retient enfin l'attention de l'inspecteur général de l'enseignement artistique Bernard Boutet de Montvel, ce peintre de style « Art déco » devenu un haut fonctionnaire au ministère. En effet le projet est aussi ambitieux que solide puisque l'organisation de la manifestation serait confiée au grand quotidien nippon *Asahi*. De telles alliances entre entreprises, commerce et institutions artistiques sont courantes au Japon : dans les grands magasins se déroulent habituellement de grandes expositions internationales qui peuvent toucher trois

cent mille visiteurs par semaine. Cependant six mois seraient nécessaires ainsi qu'une délégation envoyée sur place par l'ENSAD pour mener à bien le projet.

En mars de l'année suivante la Frei Academie de Manheim (FAM) propose d'organiser une exposition des travaux d'élèves de l'ENSAD dans un local de 750 m<sup>2</sup> dont elle dispose. Des pourparlers s'engagent par l'intermédiaire du Centre franco-allemand de la ville. Celui assure finalement le transport et l'organisation d'affiches. En retour, des maquettes de théâtre, des modèles en plastique et d'autres œuvres doivent être présentés par la FAM à l'ENSAD. Mais cet échange est retardé: A. Landwerlin, le directeur du centre franco-allemand tombe malade à la veille des vacances d'été de 1966 tandis que son institutions rencontre des difficultés financières. Il reprend finalement contact en mars 1967, une semaine avant de se rendre à Paris.

Deux ans auparavant a été présentée rue d'Ulm, une autre exposition, celle d'élèves à Madrid, qui évoque une des plus belles aventures de l'école à cette époque.

Au printemps 1966, l'école reçoit une médaille d'or au concours international d'architecture et de dessin de Madrid qui a été organisé à l'instigation de Jose Maria Rubio-Vergara, directeur du Centre polytechnique de formation aux arts et à l'esthétique et ami personnel de Adnet. Celui-ci a d'ailleurs fait le déplacement en compagnie de son épouse. La manifestation, qui se déroule du 15 au 30 mars, accueille plus de vingt mille visiteurs composés de professionnels et d'élèves.

La récompense honore l'établissement comme Adnet lui-même, qui, le 27 mai, reçoit une lettre de félicitations de Jean de Saint-Jorre, chef de service des enseignements artistiques au ministère des Affaires culturelles et autorité de tutelle du directeur de l'ENSAD. De plus, une collaboration s'engage entre les écoles parisienne et madrilène: envoi d'élèves diplômés du Centre à l'ENSAD pour un trimestre et surtout de professeurs de l'ENSAD comme chargés de cours dans le tout nouveau bâtiment espagnol. Le matin du 23 février 1967, Rubio-Vergara vient en visite, profitant d'un séjour à Paris à l'occasion d'une réunion de l'Association française de l'éclairage dont il est membre correspondant. Des négociations s'engagent. Renou et Tallon sont informés d'une offre d'enseignement hebdomadaire courant sur un trimestre, à hauteur de 1600 frs. par mois plus le paiement du vol et du voyage.

Si l'entregent d'Adnet a permis de mettre en place une politique d'échange plus active avec des écoles étrangères, aucune d'entre elles ne représente réellement l'avant-garde. L'initiative viendra du design.

## **Des expositions marquées par le sceau du design**

L'exposition de fin d'année qui s'est déroulée en 1959 autour d'un thème choisi librement par les élèves est un tel succès qu'elle stimule les initiatives. Pour 1960,

conjointement avec la direction, la Grande Masse met en place une ambitieuse « Semaine Art Déco », qui se déroule du 3 au 12 juin non seulement rue d'Ulm mais aussi au kiosque des Champs-Élysées et au musée des Arts décoratifs pour les projections<sup>96</sup>. Grâce au soutien du ministère des Affaires culturelles, d'autres disciplines artistiques sont en effet conviées. Portée par l'assurance de trouver une unité de préoccupations sur la problématique de la création, une collaboration est recherchée auprès de jeunes musiciens, cinéastes et comédiens afin de déboucher sur des réalisations communes. L'ambiance est plutôt bon enfant puisque les spectacles sont assurés par des compagnies et des cercles d'amateurs, par des étudiants à l'Université de Paris ou des élèves à l'IDHEC. Les affaires politiques ne sont pas absentes comme le montrent les représentations du Cercle Ishtar Orient-Occident qui, au moment où se déroulent la décolonisation et la guerre d'Algérie, cherche à opérer un rapprochement pacifique entre les peuples. Le choix de ces pièces se veut « un des moyens les plus efficaces pour la mise en valeur des buts humains et culturels pour lesquels nous luttons » explique Jamil Hamoudi, son président-directeur.

Cette réjouissance est l'occasion pour Adnet, alors nouveau directeur, de manifester des exigences. Il dénonce d'emblée le manque de moyens et la médiocrité du cadre de travail. Si R. Part, secrétaire général des Anciens élèves, éprouve une angoisse pour « les vitesses vertigineuses qui nous entourent et forment l'accompagnement volontaire ou involontaire des actes de notre vie », Adnet admet une attitude plus audacieuse. Il reprend à son compte la nécessité pour l'esthétique de s'unir à l'industrie, quitte à développer les connaissances et oser une plus grande polyvalence.

De fait, l'exposition prend pour objet l'utilisation de matériaux nouveaux afin d'intéresser les industriels à l'école. Le choix du Formica comme thème s'avère une pleine réussite puisque la maison Formica décide de porter les prix à 10 000 francs au lieu des 5 000 francs initialement prévus. Cinq ans plus tard, la Compagnie Saint-Gobain n'oublie pas à son tour l'école lorsqu'elle fait parvenir des invitations destinées aux élèves et aux professeurs pour qu'ils viennent visiter l'exposition organisée du 7 au 21 octobre au Palais des Sports à l'occasion de son tricentenaire.

Les manifestations des années soixante laissent la part belle au design ou esthétique industrielle, matière nouvellement entrée dans les programmes. La distinction entre les deux appellations n'est pas anodine : la première est une importation anglo-saxonne et la seconde une adaptation française non

**96** Voir plaquette dans AN AJ53/0950147 (8).

dénuée de chauvinisme<sup>97</sup>. Celle-ci, que Jacques Viénot a contribué à définir et à populariser, reste attachée à une tradition du style et du savoir-faire héritée de l'U.A.M. Ces velléités s'estompant, le mot « design » finira plus ou moins par s'imposer à la fin de la décennie<sup>98</sup>.



**Fig. 14.** Jean Faugeron et André Blouin (architectes), Pavillon de la France à l'Exposition universelle de Montréal en 1967. DR

L'engouement pour le design est marqué par la participation tumultueuse de l'ENSAD à l'Exposition Universelle de Montréal en 1967<sup>99</sup> (**fig. 14**). Oubliée dans un premier temps des organisateurs, elle doit finalement son invitation à Jacques Besner, coordinateur de la section design industriel. Seule école française conviée, elle figure parmi les quinze écoles du monde entier retenues pour prendre place dans la structure temporaire d'une superficie de 2 200 m<sup>2</sup> érigée sur la place du musée des Beaux-arts et vouée au design industriel<sup>100</sup>. Un tel honneur démontre le caractère très marginal de l'opposition française entre

**97** Ce sentiment est si prononcé que Loewy devra accepter sous la pression de ses employés que la raison sociale de son agence parisienne, la Compagnie Américaine d'Esthétique Industrielle, soit débarrassée de son second mot.

**98** Il faudra attendre cependant les années 2000 pour qu'il soit pleinement adopté. Dans les années 1980, il y aura une nouvelle tentative, cette fois-ci du gouvernement, pour lui substituer l'appellation « création industrielle ».

**99** Sur la participation de l'ENSAD à l'exposition de 1967 : AN AJ53/0950147 (8).

**100** Parmi les autres écoles participantes citons les prestigieux Royal College of Art de Londres et la Hochschule für Gestaltung de Ulm.

arts majeurs et arts mineurs et la place beaucoup plus remarquable qui peut être faite à ces derniers à l'étranger. Le pavillon, alloué à l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design)<sup>101</sup> dont l'ENSAD est membre à l'instar de Roger Tallon, réserve la moitié de son espace à l'exposition sur le thème « Man, the Creator » pour lequel les élèves doivent concevoir et exécuter spécialement des travaux. Le fait que l'ENSAD soit la seule école d'art française conviée montre le succès des politiques pratiquées par les deux directeurs successifs et un relèvement spectaculaire après la liquidation de l'établissement pendant la guerre.

Si l'école reçoit un programme détaillé à l'automne 1965, elle tarde à donner sa réponse alors que la date limite est fixée au 6 janvier. Elle attend en effet une aide financière de l'État fixée à 56 000 francs<sup>102</sup> car seuls les coûts d'acheminement et d'installation des maquettes et des quelques vingt-cinq panneaux comportant photos et reliefs, ensemble dénommé « exhibit », sont pris en charge par les organisateurs. Tallon et Adnet espèrent une enveloppe de frais de mission pour se rendre sur place. Le 20 juin, alors que les autres écoles ont déjà vu leurs projets sélectionnés, elle reçoit un ultime rappel de participation par l'ICSID. Faut-il voir derrière ces lenteurs et complications administratives une pression de l'ENSBA qui n'a pas été retenue ?

L'atelier d'esthétique industrielle se mobilise, nonobstant, dès le début mars. Il porte le poids de la représentation de l'école et du design français en général. Il lance le sujet l' « habitat différent » qui reste étrangement rivé à l'architecture intérieure tout en véhiculant un relent critique : « dans un contexte d'unité de loisir étudier en profondeur les aspects psychologiques, sociologiques et techniques d'un habitat éphémère consacré à la détente d'individus fortement conditionnés par la vie moderne ». La contribution doit être sans faille car il s'agit de montrer non moins de quatre propositions complètes et d'occuper 60 m<sup>2</sup>.

Si l'école reçoit tardivement une subvention de 33 000 francs par arrêté du 23 février 1967, elle ne parvient pas à obtenir de la Section française des conditions spéciales de voyage et de séjour pour quelques étudiants méritants. En prend-elle ombrage ? Toujours est-il qu'elle reçoit plusieurs lettres de remerciements et de félicitations pour le succès obtenu par sa présentation à la manifestation internationale qui, en six mois, aura accueilli plus de 1250 000 visiteurs. Il semble malgré tout que la globalisation fondée sur de nouvelles

**101** Les responsables de l'enseignement à l'ICSID, aujourd'hui Design Council, sont A. Poulos et Tomàs Maldonado, le fameux directeur de l'École d'Ulm. Sur cette école voir : René Spitz, *The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design. 1953-1968*, Stuttgart, Axel Menges, 2002 ; Herbert Lindinger (dir.), *Ulm Design: The Morality of Objects*, Boston, MIT Press, 1991.

**102** Lettre de J. Adnet à Philippe Erlanger, Directeur de l'association française artistique, 2 juin 1966. AN AJ53/0950147 (9) « Correspondance ».

formes d'art ait alors enterré la suprématie artistique de la France, même si l'ENSAD cherche à influencer par son *exhibit* une nouvelle école d'arts appliqués en cours de construction au Canada.

À cette époque, d'autres participations attestent aussi du rôle de représentation joué par le design. Ainsi l'envoi en juin 1969 de travaux d'élèves à Eurodesign, qui se tient pour la seconde année consécutive dans le cadre de la Foire de Nancy, doit beaucoup aux contacts personnels de Jacques Adnet. Deux cent mille visiteurs se pressent à cette manifestation qui avait reçu l'année passée la Hochschule d'Ulm.

La poussée du design à l'ENSAD ne va pas tarder à provoquer une brèche dans l'enseignement : s'il se laisse convaincre par Tallon, Adnet reste un homme attaché à l'art décoratif français tout comme le corps professoral.

### Vers 1968

Une déchirure regrettable se produit avec le musée des Arts décoratifs. Tandis que l'école est globalement attachée à des valeurs artistiques traditionnelles, l'UCAD opte pour l'art contemporain et l'esthétique industrielle. Le tournant est pris en 1955 avec l'exposition *Picasso* puis avec l'exposition *L'Objet* en 1962, où les deux organisateurs, François Mathey et Yolande Amic, font participer des plasticiens. « *L'Objet* marque une rupture avec le monde des décorateurs qui se sent mis en cause, ce qui n'est pas faux, note Y. Brunhammer. Le débat n'épargne pas la conservation du musée, dont les collections ont besoin d'un sérieux coup de neuf<sup>103</sup>. »

En effet, Michel Faré, professeur d'histoire de l'art à l'ENSAD depuis 1946, et futur membre de l'Institut<sup>104</sup>, se voit refuser sa titularisation par le ministère qui lui reproche un cumul d'emploi avec celui de conservateur. En principe, rien ne s'y oppose dans les statuts de la fonction publique. En réalité, l'empêchement provient probablement d'une rivalité avec François Mathey, le nouveau conservateur en chef du MAD depuis 1965 : gagné à l'art contemporain, celui-ci n'apprécie guère l'enseignement dispensé à l'ENSAD, qu'il estime désuet. Il veut rompre toute attache ambitionne une structure de formation alternative. Mathey, qui s'emparera bientôt de la direction du Centre de création industrielle, entend devenir l'homme fort du design. Il cherche à écarter Faré, qui a organisé avec succès l'exposition « Formes utiles, objets de notre temps » en 1949-1950

**103** Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992, p. 91.

**104** Voir : Louis Leygue, *Discours prononcés... pour la réception de M. Michel Faré à l'Académie des beaux-arts...*, 2 décembre 1981, Paris, Institut de France, 1981.

au Pavillon de Marsan<sup>105</sup> ayant permis le grand retour de l'UAM, bras armé d'une décoration française en lutte face à un design industriel qu'elle juge trop commercial. Cet homme rond et actif qui se déplace en mobylette convainc l'UCAD de licencier Faré<sup>106</sup>. Décidé à ne pas se laisser faire, ce dernier intente un procès. Au grand mécontentement du ministère, l'école fournit au tribunal un rapport en sa faveur qui contribue à le faire gagner. Faré obtient des indemnités qui lui permettent de vivre mais il se refuse à réintégrer son poste qui demeure vacant<sup>107</sup>. L'école et le musée resteront en froid à la suite de cette affaire, ce qui privera la première d'un espace d'exposition et d'un relais institutionnel très utile dont elle disposait depuis l'ouverture du musée en 1905 et surtout après-guerre grâce à Faré.

Avec la création au musée des Arts décoratifs du Centre de création industrielle en 1969 et le développement de l'école Camondo à l'UCAD (issue du Centre d'art et de technique ouvert en 1945 pour former des praticiens en architecture intérieure), s'affirme une concurrence pour l'ENSAD. Certains professeurs comme Tallon prennent fait et cause pour les positions de F. Matthey. En 1965, alors que l'école prépare son déménagement partiel à la Défense pour permettre la rénovation de ses locaux, René Salanon, conservateur à l'UCAD lui aussi, élabore son projet de transformation radicale de l'établissement qui lui paraît trop peu tourné vers l'esthétique industrielle<sup>108</sup>.

**105** Voir Claire Leymonerie, *Le Temps des objets. Une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Saint-Étienne, Cité du Design, 2016, p. 22.

**106** Tout opposait les deux hommes, comme l'explique André Bettencourt : « Enseigner à des jeunes, fixer ces têtes encore insouciantes sur une préoccupation essentielle, tel fut son métier, son apostolat. Enseignement total, qui ne s'essouffait pas sur la confrontation des théories, dans le débat des écoles mais commençant par le métier, comme les maîtres d'autrefois le faisaient pour leurs apprentis – on ne peint pas une peau comme un velours – qui entrait dans le détail des techniques s'efforçant de donner à ses élèves l'amour du bel ouvrage, à la fois bien conçu et bien exécuté. Par tempérament, il se sentait étranger à ces révolutionnaires, capables de tout mettre en l'air pour recréer leur monde à eux. À ces intrépides qui font table rase du passé, qui font feu de tout bois et croient que la création n'a que les limites que lui imposent les bornes de l'esprit humain, même auraient-ils raison, il opposait la marche prudente de l'homme de métier, revenant sans cesse aux différentes façons de transformer par le travail la matière primitive. » André Bettencourt, *Notice sur la vie et les travaux de M. Michel Faré (1913-1985)*, 30 novembre 1988, Paris, Institut de France / Académie des Beaux-arts, 1988.

**107** Commissaire de nombreuses expositions au MAD, où il est entré en 1943, et spécialiste reconnu de la nature morte en France à l'âge classique (17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècle) sujet sur lequel il a écrit deux ouvrages qui font autorité et qui sont issus d'une thèse d'Etat, il sera nommé professeur d'histoire de l'art à l'ENSBA en 1970.

**108** René Salanon, « Élaboration du programme architectural de l'École nationale supérieure des arts décoratifs au Rond Point de La Défense, création d'une École terminale comprenant

À la fin des années soixante, des tensions apparaissent et certains enseignants se politisent. Le conflit qui éclate en 1968 creuse la brèche entre « classiques » et « modernes ». Il amènera une refonte radicale de l'école<sup>109</sup>.

Au final, durant la période Adnet, l'école maintient son impact sur les professions artistiques et la vie des arts. Ses professeurs, réputés, réalisent des

à la fois l'enseignement des écoles de province et d'une école moyenne à Paris», rapport dactylographié adressé le 14 mai 1965 aux membres de la commission, AN AJ53/0950147 (6). Conservateur à la Bibliothèque des Arts décoratifs de l'UCAD, Salanon devient conservateur temporaire au MAD, avant d'être nommé inspecteur général des Enseignements artistiques au ministère des Affaires culturelles, titre qui lui donnera un certain pouvoir pour appuyer la réforme de l'École en 1969.

**109** Peu politisée, l'école ne fut pas la première à rallier la grogne estudiantine, qui fut déclenchée à la suite du quadrillage du quartier Latin contre les étudiants du mouvement de droite Occident et de l'interdiction d'accès au dortoir des filles par le président de l'Université de Nanterre. Influencée notamment par leurs camarades des autres établissements artistiques, les élèves de la Grande Masse, qui deviendra une branche de l'UNEF (syndicat national étudiant proche du Parti socialiste), décident finalement d'occuper l'ENSAD le 13 mai. Ils forment un « Cartel des arts » avec les élèves de l'école Boulle, ceux du Conservatoire national de musique et les élèves architectes des Beaux-arts. Les plus radicaux prononcent des discours utopiques et « révolutionnaires » lors d'assemblées générales qui se multiplient, notamment dans les sous-sols. La situation est loufoque : les élèves font eux-mêmes les cours face à des professeurs impuissants qui ne peuvent plus rien leur demander. Prétextant des problèmes de ravitaillement à résoudre parce que la France est paralysée par la grève générale, un étudiant entreprend d'usurper la direction à J. Adnet et lui ordonne de s'asseoir. Les locaux sont remplis d'immondices, les murs sont couverts de graffitis qui n'épargnent pas les grossièretés. Malgré la confiscation des bureaux, Mme Rooke, surveillante générale, parvient à placer les dossiers des professeurs en lieu sûr. Pourtant tout se passe dans la bonne humeur et sans affrontement. Le quatrième étage tient lieu de laboratoire pour la libération des mœurs. On y trouve aussi l'atelier de sérigraphie où sont tirées les affiches politiques du futur collectif Grapus. Le concours doit être annulé et de nouvelles épreuves seront organisées qui permettront d'admettre deux cents élèves, effectif jamais atteint. Tandis que les événements prennent fin le 1<sup>er</sup> juin, à la faveur du « pont » de la Pentecôte, l'école continue ses revendications, au point que François Miehe, porte-parole du « comité d'action » et responsable de la Grande masse, est même reçu au ministère le 2 juillet avec le directeur. L'école est finalement évacuée par la police six jours plus tard au petit matin et le drapeau rouge sur la façade ôté. Il n'empêche, les conséquences des événements seront considérables : syndicalisation politique de l'enseignement, réforme de l'école l'année suivante entraînant la suppression de l'association des anciens élèves, de la Grande masse, des cours du soir et de la valeur juridique des décisions prises par la Commission supérieure de l'enseignement des arts décoratifs. En outre, il faut noter la création de l'Institut de l'environnement qui marquera les esprits mais dont la durée de vie sera éphémère. Inspiré par l'École d'Ulm et axé sur l'interaction entre les sciences humaines et le design, il est installé dans un immeuble en métal haut de cinq étages, élevé entre 1968 et 1970 rue Érasme suivant un système élaboré par Jean Prouvé, en lieu et place de deux ateliers de sculpture. Le bâtiment sera récupéré par l'école en 1975.

œuvres remarquables. Une enquête émanant du Bureau universitaire des statistiques livre ses conclusions sur les débouchés de l'ENSAD en janvier 1959. Non moins de 1159 questionnaires ont été envoyés mais 160 seulement ont été recueillis. Les débouchés sont marqués par la formation : les décorateurs sont nombreux (25 %) ainsi que les architectes (18 %). Beaucoup sont enseignants (17 %) et exercent une activité artistique. Viennent ensuite les métiers de la communication visuelle, l'artisanat d'art ou l'esthétique industrielle mais il y a peu d'artistes. Si le chômage est absent en cette période de plein emploi, les salaires sont rarement élevés et la carrière difficile. Rares sont les élèves expatriés bien qu'ils attestent de l'excellente réputation de l'école dans des pays comme les États-Unis ou l'Allemagne.

## Conclusion

Durant les décennies d'après-guerre, l'École nationale supérieure des arts décoratifs pointe finalement sur une question fondamentale de la civilisation française, celle des difficultés qu'éprouve une culture technique à s'imposer dans un paysage de la connaissance déchiré par des clivages très anciens, tels que la précellence des arts majeurs<sup>110</sup>. Toujours présent dans l'histoire d'un grand établissement public qui est par définition fortement lié au pouvoir, le rapport à la politique se transforme en politisation, qui vient s'ajouter aux querelles esthétiques, elles aussi toujours sous-jacentes. La période est celle d'une mutation marquée par le passage des arts décoratifs traditionnels fondés sur l'artisanat vers un monde dominé par l'industrie et la grande consommation. Si l'ère Moussinac manifeste la victoire des décorateurs sur l'esprit Arts and Crafts de l'entre-deux guerres, où l'architecture formait l'arc unifiant tous les arts du décor, l'ère Adnet est plus équilibrée et plus ouverte. Cette pluralité s'effacera devant un dogmatisme esthétique qui envahit les arts à partir des années soixante-dix<sup>111</sup>, faisant triompher la conception fonctionnaliste du Bauhaus jusque dans la décoration, qui est rebaptisée « design d'intérieur » (traduction d'*interior design*). Celui-ci balaye toute expression par l'ornement, les styles et l'industrie du luxe qui avaient permis pourtant aux arts décoratifs français de réaffirmer leur place première dans le monde grâce à l'Art Déco. L'école ajoute le conflit avec le musée des arts décoratifs à la rivalité désuète avec l'école des Beaux-arts, qui sont en complet paradoxe avec les succès grandissants de

**110** Voir à ce sujet notre article : Stéphane Laurent, « Why a Culture of Design in France Never Took Off », *Design Issues*, Chicago University Press, Volume 28, Number 2, Spring 2012, p. 72-77.

**111** Y compris dans la musique : voir Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Robert Laffont, 1995.

l'ENSAD à l'étranger, où l'on se montre au contraire très sensible à l'évolution vers de nouvelles formes de représentation telles que la publicité et le design. Celles-ci, auxquelles s'ajouteront des programmes comme le stylisme de mode ou le design textile, réintroduiront les spécialités au sein de l'école, brisant l'unicité de la formation tournée exclusivement vers l'architecture intérieure, qui perdra de sa superbe et redeviendra une option comme avant 1939. Épousant une époque gagnée par la culture matérielle, l'école a continué de grandir inéluctablement, grâce à la vision de ses directeurs successifs André Deshairs, Léon Moussinac puis Jacques Adnet, ainsi qu'au talent du corps professoral et à la sélection de plus en plus exigeante des élèves.

**DES ARTS DÉCORATIFS  
AU DESIGN**

# L'ÉCOLE « MARTINE » DE PAUL POIRET

HEE-JEONG MOON

Ancienne doctorante à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement des arts appliqués pour les femmes a rencontré des difficultés à s'étendre car il était réservé à la petite bourgeoisie. Puis les efforts et les initiatives des autorités privées ou publiques en faveur de l'enseignement féminin et des arts décoratifs se sont intensifiés pour aider les jeunes femmes intégrer dans le monde de l'industrie<sup>1</sup>. Plusieurs commissions d'enquête sont menées en vue d'étude de l'état de l'industrie et les écoles d'art industriel à l'étranger<sup>2</sup>. En 1880, Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts fait passer la loi qui facilitait la fondation des écoles par les autorités municipales. Grâce à cette opportunité, la Ville de Paris ouvre plusieurs écoles professionnelles et de sciences domestiques pour les femmes. Parmi elles, certaines prennent comme modèle les institutions d'Élisa Lemonnier. La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie est créée en 1896. La Société Française des Art Décoratifs est fondée en 1901. Quelles sont les écoles d'arts décoratifs pour les filles qui précèdent l'école Martine de Paul Poiret dans le corps des institutions à l'époque ? La création n'était plus le privilège de l'homme et des sections féminines dans l'enseignement commencent à se multiplier en province<sup>3</sup>. À Paris, l'École d'art décoratif pour dames et jeunes filles, dirigée par le Comité des dames, est fondée 1894 par l'Union centrale des arts décoratifs. L'appellation de cette école change au cours du temps, « École et ateliers d'art décoratif », puis « École Beethoven ». En 1906, l'École des Arts appliqués Duperré par la Ville de Paris est créée<sup>4</sup>.

**1** Voir Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1999.

**2** Voir Marius Vachon, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre*, Mission de 1889, juin-juillet, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, 1890.

**3** Voir Stéphane Laurent, *L'Art utile. Les écoles d'arts appliqués en France (1851-1940)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

**4** La Société pour l'enseignement professionnel des femmes, fondé par Elisa Lemmonier, a créée une école d'arts appliqués pour les filles, situé au rue Rochechourt, en 1864. Cette école déménage dans l'immeuble du 23 rue Duperré en 1882. En 1906, la Ville de Paris rachète cette école et change le nom de l'école par l'école Duperré. Voir Stéphane Laurent, « Teaching the

## L'École Martine

À la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'architecture et la décoration connaissent un intense développement en Allemagne et en Autriche. Vers 1909-1910, à la fois intrigué et enthousiaste, Paul Poiret<sup>5</sup> se rend souvent à Berlin, Munich et à Vienne où il visite des expositions d'art décoratif et fait la connaissance de chefs d'école, tels Josef Hoffmann, fondateur et directeur des *Wiener Werkstatte* (Ateliers viennois), ainsi que de créateurs de premier plan comme Karl Witzmann, Hermann Muthesius, Edourd Josef Wimmer-Wisgrill, Bruno Paul et Gustav Klimt. Cette intense activité stimule Poiret à créer un équivalent en France, comme il l'écrit dans son livre *En habillant l'époque* :

« Je rencontrais à Berlin toute une escouade d'architectes qui cherchaient du nouveau et qui le trouvaient quelquefois. Sans doute, ils s'inspiraient du passé, et puisaient leurs idées aux sources classiques. Mais qui songerait à leur reprocher ? Je passais des journées entières à visiter des intérieurs modernes, construits et aménagés avec un tel apport d'idées neuves, que je n'avais jamais rien vu de semblable chez nous. Les villas des environs de Berlin, dressées dans les forêts de pins, aux bords des lacs, et entourées de jardins pleins d'imprévu et de surprise, me semblaient délicieuses. Je rêvais de créer en France une mode nouvelle dans la décoration et l'ameublement<sup>6</sup>. »

Leurs idées nouvelles impressionnent Poiret qui visite un grand nombre de demeures décorées selon les arts viennois et allemands. Ainsi, avant de rentrer en France, il fait un détour par Bruxelles pour connaître la demeure de l'industriel Stoclet, construite par Josef Hoffmann, « qui avait dessiné non seulement la maison et ses dépendances, mais aussi le jardin, les tapis, les meubles, les lustres, les assiettes, l'argenterie, les robes de Madame, les cannes et les cravates de Monsieur<sup>7</sup>. » La recherche de la géométrie et de l'ornement, tout a été conçu par Josef Hoffmann et ses collaborateurs artistes selon un concept d'intérieur dans l'idée de l'art total.

À l'issue de ses voyages, Poiret crée en avril 1911 l'école « Martine », nommée du nom de sa fille cadette (**fig. 1**). L'école Martine, située dans au 107 Faubourg Saint-Honoré, est une école expérimentale d'arts décoratifs pour les jeunes

Applied Arts to Women at the École Duperré in Paris 1864-1940 », in *Studies in the Decorative Arts*, vol. IV/1, Fall Winter 1996-1997, p. 60-84.

- 5** Paul Poiret (1879-1944) est un grand couturier qui marque l'histoire de la haute couture après Worth. Après sa formation chez Doucet et ensuite chez Worth, il crée sa maison de couture en 1903. Il a connu un rayonnement international non seulement dans la couture mais aussi dans divers arts. Doué d'une grande bonté, l'esprit ouvert à tous les arts, il a créé et imposé des formules nouvelles dans les genres les plus divers.
- 6** Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Bernard Grasset, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> édition 1930), p. 116.
- 7** *Ibid.*, p. 117.



Fig. 1. Dessin d'une élève de l'école Martine. Collection du Musée Galliera, Inv.1987.1.56

filles. Au moment de la fondation de l'école, il s'adresse à Marguerite Gabriel-Claude Sérusier, épouse de Paul Sérusier, professeur de dessin dans plusieurs écoles municipales, afin d'expliquer son projet : « Je désire créer une école où j'accueillerais des adolescentes douées, dont les parents ne peuvent payer des études artistiques<sup>8</sup>. » Elle lui présente Agnès Vallat, Gabrielle Rousselin, Angèle et Alice Ruty (plus tard Natter) qui accompagneront Poiret tout au long de sa carrière<sup>9</sup>.

Au début, Madame Sérusier est chargée de plusieurs matinées de classe par semaine. En 1912, l'effectif de l'école atteignant une quinzaine d'élèves, elle déclare ne plus accorder une attention suffisante à chaque élève. Bientôt Poiret s'aperçoit qu'il serait plus profitable aux élèves de Martine de rester libres de toute influence. Plus tard, c'est une monitrice qui veille sur les élèves. Bien que l'idée d'art total des Ateliers viennois séduise Poiret, il prend le contrepied de leur pédagogie en ce qui concerne l'apprentissage, puisqu'il accorde une grande liberté de création aux élèves de Martine. Face à l'éclectisme stylistique qui régnait encore en Autriche du XX<sup>e</sup> siècle, les fondateurs des Ateliers viennois se sont inspirés de références anglo-saxonnes pour réaliser leur nouvelle vision de la décoration : sobre, élégante et en adéquation avec sa fonction. Les Arts and Crafts sont pris comme modèles pour le fonctionnement dans les ateliers viennois et la géométrie réductrice des lignes pures et droites de Mackintosh

8 Palmer White, *Poiret le magnifique. Le destin d'un grand couturier*, Traduit de l'anglais par Didier Martin avec la collaboration de l'auteur, Préface d'André Dunoyer de Segonzac, Payot, Paris, 1986, p. 119.

9 *Ibid.*, p. 119.

est adaptée au goût viennois en adhérant essentiellement aux principes qui avaient trait à la réforme de la création. Pour garder le style identifiable des Ateliers dans divers domaines, les élèves doivent travailler rigoureusement tout en répondant à la demande. Ce système d'apprentissage a déplu fortement à Paul Poiret :

« J'avais vu les « Herr Professor » de Berlin et de Vienne tarabuster les méninges de leurs élèves, pour les faire entrer dans un moule nouveau comme dans un corset de fer. À Vienne, on décomposait des fleurs et des bouquets en losanges et on en faisait des figures géométriques, dont la répétition monotone finissait par créer un style, au fond pas très différent de celui de Biedermayer. Je trouvais ce travail et cette discipline des intelligences absolument criminels.<sup>10</sup> »

Ainsi à l'école Martine, les élèves sont orientées et conseillées, mais non régentées au nom de certains dogmes. Cette liberté dans la pédagogie n'est pas sans rappeler les recherches de nouveaux modes d'enseignement liés à « l'éducation nouvelle » prônée par un John Dewey ou une Maria Montessori, un courant très à la mode à l'époque selon lequel l'enfant est appelé à davantage de participation personnelle<sup>11</sup>. Chaque élève réalise une œuvre marquée de son tempérament propre (**fig. 2**) :

« Elles travaillaient avec confiance et sans appréhension. C'est pourquoi leurs œuvres paraissaient jaillir de source. Si on demandait à un artiste d'âge mûr de couvrir, par exemple, une grande surface murale par une décoration, celui-ci commencerait par établir en petites dimensions un projet dont il grandirait les détails progressivement pour arriver à couvrir la surface proposée. Rien de cela avec elles. Devant un mur nu, haut de quatre mètres sur quatre, elles appuyaient leur échelle d'abord, et traçaient leur projet dans ses proportions définitives. Ainsi, les motifs prenaient immédiatement leur valeur et leur importance. On avait obtenu ce résultat parce qu'il n'y avait aucun professeur pour les contraindre à les analyser. Elles se sentaient libres et heureuses de créer. Faut-il que, par la mesquinerie des hommes d'argent, ait été détruite une œuvre aussi passionnante et que ces jeunes artistes pleines de promesses soient devenues des vendeuses dans la nouveauté ou des piqueuses de bottines ?<sup>12</sup> »

Poiret recrute ses élèves dans les milieux modestes, à l'âge d'environ douze ans, affranchies de leurs études et dont les parents ont des difficultés à payer

**10** Paul Poiret, *op.cit.*, pp. 117-118.

**11** Voir Laurent Guttierrez (dir), *Carrefours de l'éducation*, n°31 : « Histoire du mouvement de l'Éducation nouvelle », janvier-juin 2011.

**12** Paul Poiret, *op.cit.*, pp. 119-120.



**Fig. 2.** La Persane, 1911. Le textile du manteau était fabriqué dans la *Petite Usine* de Poiret et Dufy. Collection du Costume Institute du Metropolitan Museum of Art de New York, 2005.199a-d.

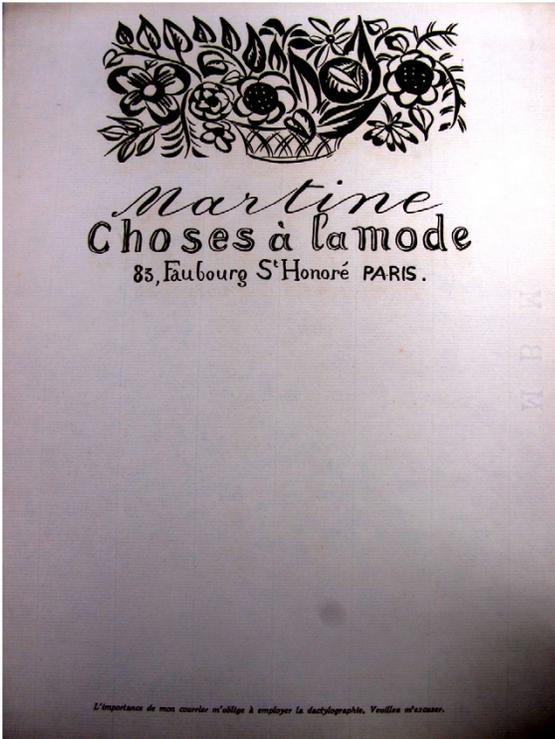
des études dans une école d'arts décoratifs. En effet, le prix par exemple de la scolarité pour une année d'étude à l'École d'art décoratif pour dames et jeunes filles varie de mille à seize cents francs suivant les cours<sup>13</sup>.

Pour son école, dans laquelle il paraît s'investir sensiblement, Poiret consacre plusieurs pièces de sa maison de couture, et promet des appointements et des récompenses aux élèves. Il prime également les meilleurs dessins. Poiret se souvient ainsi de ces adolescentes :

« Dès que les premières semaines furent écoulées, j'obtins des résultats merveilleux. Ces enfants, livrées à elles-mêmes, oubliaient en peu de temps les préceptes faux et empiriques qu'elles avaient reçus, à l'école, pour retrouver toute la spontanéité et toute la fraîcheur de leur nature. Quand c'était possible, je les faisais conduire à la campagne ou au Jardin des Plantes, ou dans les serres de la ville de Paris, où elles faisaient chacune un tableau à leur idée, d'après le motif qui leur plaisait le mieux et elles me rapportaient des choses

**13** Dépliant de l'École de la rue Beethoven, vers 1928. Bibliothèque des Arts décoratifs.

charmantes. C'étaient des champs de blés mûrs, où fusaient des marguerites, des coquelicots, des bleuets ; c'étaient des corbeilles de bégonias, des massifs d'hortensias, des forêts vierges où s'élançaient des tigres bondissants, le tout traité avec une sauvagerie et un naturel que je voudrais pouvoir expliquer par des mots. J'ai conservé la collection de leurs travaux<sup>14</sup>, et j'ai des pages d'une inspiration touchante qui quelquefois s'apparentent aux plus jolis tableaux du douanier Rousseau.<sup>15</sup> »



**Fig. 3.** Papier à lettre dessiné par Raoul Dufy pour la Maison Martine, Collection du Musée Galliera, Inv. K.30.57

Elle répond au goût de la rupture de Poiret par rapport aux conventions (libération du corset dans ses robes, par exemple).

On constate ainsi l'originalité des sujets, très proches de la nature et du primitivisme, qui tournent le dos à l'imaginaire Art Nouveau (**fig. 3**). Les élèves de Martine se déplacent pour décorer les intérieurs de Tout-Paris avec ces sujets<sup>16</sup>. On entre ici dans un retour à la nature qui annonce l'Art Déco et l'on est à l'époque du cubisme et de l'expressionnisme qui puisent leurs sources dans l'art populaire et les arts premiers. L'École Martine n'est donc pas seulement originale par sa pédagogie, mais aussi par son orientation esthétique nouvelle, tout à fait à l'écoute des tendances esthétiques de l'époque.

**14** Il s'agit des archives de Paul Poiret. Le Musée de la Mode et du Textile et le musée Galliera possèdent plusieurs dessins des élèves de Martine qui proviennent probablement des collections de Poiret.

**15** Paul Poiret, *op. cit.*, p. 118.

**16** Elles dessinaient au pinceau directement au mur leurs motifs dans les proportions définitives.

## La Maison Martine

La Maison Martine ouvre quelques mois après la création de l'école. « Martine » se compose donc de trois corps, c'est-à-dire l'école Martine proprement dite, l'Atelier Martine et la Maison Martine. Louis Sûe réalise la devanture de la Maison Martine, Poiret ayant lui-même conçu les intérieurs<sup>17</sup>. Poiret explique que son rôle dans cette école consiste « à stimuler les activités [des élèves] et leur goût sans jamais les influencer ni les critiquer, de manière à laisser pure et intacte la source de leur inspiration. À vrai dire, elles avaient beaucoup plus d'ascendant sur moi que moi sur elles, et mon seul talent consistait à choisir parmi toutes leurs œuvres celles qui étaient le plus aptes à l'édition.<sup>18</sup> » Car, en effet, le pas qui est franchi, c'est le passage du pédagogique proprement dit à la visée marchande.

Au début, les travaux de l'école se limitaient aux textiles et aux papiers peints. Mais bientôt le domaine de création s'élargit aux tapis, lampes, verreries imprimées à la main, éclairage, céramique, poupées et à bien d'autres articles pour la décoration (fig. 4). Poiret s'est servi de leurs textiles imprimés pour des robes d'été et de leurs dessins imprimés sur soie en doublure de certains manteaux de fourrures et en revêtement de meubles, d'abat-jour et d'accessoires<sup>19</sup>. Les élèves de Martine dessinaient des fleurs et des arabesques sur les flacons des parfums de Rosine. Le mobilier et l'art de la table sont introduits sous la direction de Guy-Pierre Fauconnet<sup>20</sup>, nommé directeur artistique de l'atelier Martine. C'est un familier du couturier, qui, dès avant la création de l'école Martine, travaillait déjà pour Poiret<sup>21</sup>. Le Musée Alfred Bonno de Chelles possède de très riches collections de dessins de cet artiste dans lesquelles nous avons trouvé beaucoup de projets de meubles et d'objets de décoration qu'il a conçus pour Martine,

**17** Les Archives de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Institut français de l'Architecture possèdent dans le Fonds Louis Sûe une reproduction de la devanture de la Maison Martine, Faubourg-Saint-Honoré dans le classement des « Échos de la presse », cahier 1912-1914, extraite des *Arts Français*, n° 39 (?), 1913.

**18** *Ibid.*, p. 118-119.

**19** Palmer White, *op. cit.*, 1986, p. 121.

**20** Guy Pierre Fauconnet (1882-1920) était peintre et graveur. Bachelier ès lettres, dans son enfance, il voulait devenir médecin comme son grand-père maternel. Il a étudié à l'Académie Julian et fréquenté des artistes et écrivains : Paul Poiret, Jacques Copeau, Max Jacob, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Georges Auric, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Jean Schlumberger, Gallot de Saix etc. Poiret lui a confié la direction artistique de Martine. Dès ce moment Fauconnet déploie une activité intense, dessinant aussi bien des décors d'intérieurs que des modèles de mobiliers et d'objets précieux. Voir *Chelles : Notre Ville – Note Histoire, Bulletin de la Société archéologique et historique de Chelles*, Nouvelle série, n° 2, 1980.

**21** Une lettre de Fauconnet nous dévoile qu'il accompagne Poiret pendant sa tournée de conférences en Russie (lettre non datée, Fonds Fauconnet du Musée Alfred Bonno de Chelles).



**Fig. 4.** Prise de vue de l'exposition *Travaux de Dames* au Musée des Arts Décoratifs. Des fabrications industrielles à partir des dessins de l'école Martine. Collections du Musée de la Mode et du textile. Les artichauts (photo gauche), Manufacture non identifiée, 1912, papier peint, Inv.2005.37.13.2; Papier peint à motif répétitif à raccord (photo milieu), Société anonyme des Anciens établissements Desfossé & Karth, 1919, Inv.52391.10890.Z; Les anémones (photo droite), 1912. Toile imprimée au rouleau, 8 cylindres dont une couleur de fond. Inv.58345

ainsi que certains modèles qui ont été vendus à la Maison Martine (**fig. 5**). Les activités de Poiret attirant beaucoup l'attention du milieu de la mode et des arts, Jeanne Lanvin a proposé à Fauconnet un contrat de travail en 1918 mais ce projet n'a pas abouti à cause de sa mort subite en 1920<sup>22</sup>.

Non seulement Poiret évolue au milieu des artistes, mais il collabore avec eux pour son travail pédagogique. Beaucoup apprécie l'initiative du couturier et visitent l'École Martine. Ainsi le peintre René Piot ou encore Jean Ajalbert, conservateur de la manufacture nationale de tapisserie de Beauvais. Raoul Dufy, qui vit alors difficilement de sa peinture<sup>23</sup>, s'intéresse particulièrement à l'école Martine. Poiret se rappelle de leur rencontre et des débuts de leur collaboration :

**22** *Lettre de Fauconnet adressée à son frère Jacques*, datée du 30 avril 1918, Fonds Fauconnet du Musée Alfred Bonno à Chelles.

**23** Voir Stéphane Laurent, « Raoul Dufy ou le peintre et le décoratif : une moderne unité des arts », in Sophie Krebs (dir.), *Raoul Dufy, Le Plaisir*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Paris-Musées, 2008, pp. 165-175. Et voir aussi Dora Pérez-Tibi, *Dufy*, Flammarion, Paris, 1989.

« C'est depuis cette époque que j'entretins avec lui des rapports cordiaux. Nous avions les mêmes tendances en décoration. Son génie spontané et ardent avait éclaboussé de fleurs les panneaux verts des portes de ma salle à manger du pavillon du Butard. Nous rêvions de rideaux éclatants et de robes décorées dans le goût de Botticelli. Sans mesurer mon sacrifice, je donnai à Dufy qui, alors débutait dans la vie, les moyens de réaliser quelques-uns de ses rêves. »



**Fig. 5.** Prise de vue de l'exposition *Travaux de Dames* au Musée des Arts Décoratifs. Ensemble de plage de Paul Poiret, vers 1912. Vareuse conçue avec des tissus de Martine. Toile imprimée à la planche. Inv.2014.45.I, I-2

Très vite, en 1911, ils montent un atelier d'impression, *la Petite Usine*, dans un local du boulevard de Clichy avec un chimiste nommé Zifferlin. « Nous voilà tous deux, Dufy et moi, comme Bouvard et Pécuchet, à la tête d'un métier nouveau, dont nous allions tirer des joies et des exaltations nouvelles<sup>24</sup>. » Dufy a réalisé l'année précédente des bois gravés pour le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire

**24** Paul Poiret, *op.cit.*, p. 120.

dont le style primitiviste et expressionniste a enthousiasmé le couturier. Sur suggestion de Poiret, Dufy transpose les planches de son *Bestiaire* en motifs d'impression sur tissu. Il fait aux frais de son mécène son apprentissage du métier de créateur dans le domaine de textile, qu'il ne tardera pas à utiliser pour un autre employeur (fig. 6).



Fig. 6. Salle de bain de Mademoiselle Andrée Spinelly décorée par l'école Martine. Pochoir in *Intérieurs français*, présentés par Jean Badovici, ca.1925

Poiret envoie les élèves de Martine à cette *Petite Usine* où Dufy leur apprend des techniques du raccord et comment imprimer les tissus. En 1912, le grand fabricant lyonnais de soierie Atuyer, Bianchini et Fériet propose à Dufy une nouvelle collaboration, cette fois à une échelle industrielle. Cette firme lui offre un pont d'or, c'est-à-dire cinq francs par mètre de tissu. Même si dès lors ils ne sont plus associés, Poiret et Dufy continueront à travailler ensemble sur certains projets. Plus tard, pour l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925, Dufy dessine les quatorze toiles qui décorent la péniche *Orgues*, conçue par le couturier pour la présentation de ses collections. Il s'agit de grands rideaux que Dufy a réalisés dans les manufactures de Bianchini. Elles représentent les régates du Havre, les courses de Longchamp, un paysage d'Ile-de-France, le baccarat à Deauville, un bal à la préfecture maritime, etc. Autant de sujets élégants et dans l'air du temps, caractéristiques du nouveau goût Art Déco qui s'affirme lors de la manifestation.

Dans la formation des élèves, Poiret organise une expérience directe avec des artistes dans plusieurs ateliers. Il pense que la sensibilité dans la création est une des valeurs importantes pour les artistes. Une formation technique est dispensée aux élèves dans cette optique et afin de leur offrir une maîtrise complète de leur création, à rebours de l'enseignement artistique classique qui s'appuie uniquement sur le dessin, laissant aux artisans le soin d'exécuter le modèle (attitude que partagent d'ailleurs aussi les décorateurs de l'Art nouveau et de l'Art déco). Ainsi pour le tapis au point noué :

« Pour empêcher que leurs dessins soient traduits par des ouvriers plus ou moins compréhensifs et pour éviter qu'il y ait une déperdition de sensibilité dans l'interprétation de leurs projets, je leur fis apprendre le métier du tapis au point noué, de sorte qu'elles arrivaient à tisser de leurs mains sans dessin préalable, de grandes carpettes où jaillissaient des fleurs merveilleuses, fraîches et vivantes, comme si elles avaient surgi de la terre elle-même. M. Fenaille, qui s'est acquis une grande notoriété dans l'art de la tapisserie et y a consacré de grandes études, voulait bien m'aider de ses conseils et de ses moyens<sup>25</sup>. »

Cependant les créations de l'école ne sont pas reçues auprès du grand public sans bruit. En effet, elles défrayent la presse parisienne de l'époque. Admirées ou détestées, elles ne laissent guère indifférent (fig. 7).

## La réception critique de Martine

À l'occasion de l'Exposition de Bagatelle en 1913, à laquelle Martine participe en montrant des réalisations, la Ville de Paris achète des objets fabriqués par l'atelier-école. Cette acquisition déclenche une polémique. Le journal *Le Bonnet Rouge* lance une critique très acerbe contre le comte d'Andigné, acheteur-juré de la 4<sup>e</sup> commission (la commission des Beaux-arts de la municipalité) qui, selon lui, a fait acquérir dix vases : « les objets d'art qui garnissent les vitrines de la boutique Martine viennent en droite ligne de la Wiener Art Gesellschaft [sic], laquelle a pour sœur la Berliner Art Gesellschaft [sic]. Et voilà comment on favorise l'art bien français des jardins, en achetant des pots fabriqués à Vienne ou à Berlin.<sup>26</sup> » Face à cette attaque à caractère nationaliste, mâtinée d'antigermanisme, qui est exprimée dans un contexte « revanchard » à la veille

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>26</sup> « Flair municipal », in *Le Bonnet Rouge*, mars 1914. Cette affaire est signalée par le préfet de Paris sous le n° 838. Les Archives de Paris possèdent divers documents à caractère administratif, qu'il s'agisse d'acquisitions et de dons d'œuvres d'art par la Ville de Paris entre 1914-1920 et quelques lettres de correspondance qui concernent cette polémique liée à l'achat des objets achetés auprès de Martine. Archives de Paris, carton côté VR 110.



**Fig. 7.** Lampes fabriquées par Martine. L'intérieur correspond à la salle de bain de Mlle Spinelly. Bases de données de l'I.N.P.I.

de la Première Guerre mondiale, la direction des Beaux-Arts et des Musées de la Ville de Paris réplique :

« Le soussigné a l'honneur de renvoyer à Monsieur le Préfet l'entrefilet ci-joint, en lui faisant connaître que, le 16 juillet 1913, la 4<sup>ème</sup> Commission, lors de sa visite à l'Exposition de Bagatelle, a décidé, sur la proposition de M. Forestier, Conservateur du Bois de Boulogne, d'acheter, pour l'ornement des jardins de la Ville de Paris, un certain nombre de vases et notamment dix vases en couleur portés au catalogue sous le nom de Martine, faubourg St Honoré.

« Cette décision a été ratifiée par délibération du Conseil municipal du 12 Décembre 1913 et cette délibération approuvée par arrêté du 7 février dernier. « Le rapporteur désigné pour ces acquisitions n'était pas M. d'Andigné, mais M. Lampué, Conseiller Municipal. « La Maison Martine étant une maison française, la 4<sup>ème</sup> Commission n'a eu aucune raison de s'enquérir de la provenance des vases achetés et peut les considérer comme ayant exécutés par des artistes français<sup>27</sup>. »

Cette affaire nous montre bien comment les créations de Martine entrent dans l'histoire du design et des arts décoratifs dans une atmosphère de concurrence et de tension avec les arts viennois et allemands, auxquels ils sont volontiers assimilés en raison de l'intérêt de Poiret pour le second Art nouveau dans ces pays.

Un an après l'ouverture de l'école, le jury d'admission au Salon d'Automne de 1912 attribue à l'école Martine deux salles entières pour exposer une série de dessins des élèves, des rideaux et des tentures en cretonne, velours et toile, ainsi que des panneaux imprimés d'après les modèles des élèves (**fig. 8**). L'école Martine participe ainsi à plusieurs expositions publiques qui jouent un rôle important dans la vie artistique et sociale du Paris de l'époque, tels que le Salon d'Automne et le Salon des Artistes Décorateurs<sup>28</sup>. À travers ces manifestations, les visiteurs pouvaient voir les derniers styles présentés par les décorateurs français les plus connus ou les plus avancés. Les objets montrés par Martine ont rencontré une grande attention de la part des professionnels. Cependant il ne s'agit pas que d'une habile communication pour faire connaître (et reconnaître) l'établissement : en portant le travail de Martine à l'attention du public, Poiret envisage à la fois de développer une première l'expérience artistique professionnelle pour les élèves, et de démontrer toute la potentialité et la valeur commerciale de Martine.

En 1921, au moment de l'exposition de l'école Martine à la Galerie Barbazanges<sup>29</sup>, la chronique de l'époque présente le travail effectué au sein de

**27** *Rapport de la Direction des Beaux-Arts et des Musées de la Ville de Paris à Monsieur le Préfet*, 23 avril 1914, Archives de Paris, carton VR 110.

**28** Pierre Sanchez, *La Société des artistes décorateurs : répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et liste des œuvres présentés, 1901-1950*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2012.

**29** La Galerie Barbazanges, située à 109, Faubourg Saint-Honoré à Paris, était une galerie d'art contemporain active entre 1911 et 1928. Le bâtiment appartenait à Paul Poiret. Cette galerie présentait les œuvres d'artistes d'avant-garde. Poiret y avait organisé une exposition à partir des tapis fabriqués par les élèves de Martine dans laquelle un métier de haute lisse avait été installé devant la vitrine avec une jeune fille qui y travaillait. Les passants pouvaient la voir de dos nouer des laines de couleurs vives. De plus, une très riche exposition d'art contemporain montrant la collection privée de Poiret y avait eu lieu en 1923.



**Fig. 8.** Projet d'une porte plante en treillage avec des pots en plein couleur à motifs, à hauteur d'appui, surmonté d'une lampe, cachet Martine. Fonds Fauconnet du Musée Alfred Bonno de Chelles.

l'institution comme un exemple des aptitudes féminines dans les métiers d'art<sup>30</sup>. L'école bénéficie alors de la valorisation du statut des femmes dans la création après la Première Guerre mondiale, durant laquelle elles ont montré leurs aptitudes et où de nombreux hommes sont morts, qu'il faut remplacer<sup>31</sup>.

**30** René-Jean, « Les Petites Expositions », in *Comoedia*, 23 Avril 1921.

**31** C'est à ce moment-là qu'émergent des créatrices comme Gabrielle Chanel ou Jeanne Lanvin dans la mode, ou bien encore Charlotte Perriand, Hélène Henry, Sonia Delaunay ou Eileen Gray dans la décoration, pour n'en citer que quelques unes.

Un des grands moments de présentation des travaux de l'établissement est l'Exposition Internationale des arts décoratifs 1925. Les créations de Martine sont montrées dans les intérieurs de trois bateaux amarrés entre le pont des Invalides et le pont Alexandre III : *Amours, Délices et Orgues* de Poiret<sup>32</sup>.

Les créations de l'école Martine sont en vente principalement à la Maison Martine et aussi par l'intermédiaire de marchands au détail. La Maison Martine, dirigée par Paul Vermeulen<sup>33</sup>, est située au 107 rue du faubourg Saint Honoré où elle est restée jusqu'en 1924. Puis elle déménage au 1, Rond-Point des Champs-Élysées. Dès 1913, elle attire l'attention des Anglais, des Américains, et même des Allemands. À Londres, Marcel Boulestin<sup>34</sup> ouvre une succursale Martine au 15 Baker Street, Portman Square. Cette année-là, Poiret s'est rendu à Berlin avec quelques élèves pour lancer un rayon Martine dans les magasins de son client fidèle Freudenberg<sup>35</sup>. En 1917, il fonde sous le nom de « Poiret incorporated » près de la Fifth Avenue, à 1239 Broadway de New York une succursale où on pouvait trouver « ... non seulement les robes si personnelles du couturier de renom, mais encore les parfums, les meubles, les tentures, la verrerie, toutes les branches de l'art décoratif. ... »<sup>36</sup>. Après l'ouverture d'une succursale à Biarritz en 1919, d'autres s'enchaînent en France à Cannes, Deauville, La Baule et Marseille et à l'étranger, à Londres et à Vienne au début des années 1920. Les productions

**32** À l'Exposition Internationale des arts décoratifs à Paris de 1925, les couturiers étaient invités à présenter leurs modèles dans le Pavillon de l'Élégance. A cette exposition, Paul Poiret a présenté trois péniches dans lesquels il dévoile l'ensemble de ses activités : *Amours*, qui était bleue, présentait une suite d'appartements décorés des meubles et les objets de décoration de Martine ainsi qu'un orgue à parfums qui permettait d'essayer divers parfums de Rosine de Paul Poiret ; *Délices*, rouge, était un restaurant dont les tables, les chaises et la vaisselle étaient aussi des créations de Martine ; dans *Orgues*, blanche, figuraient les quatorze tentures réalisées par Dufy que nous avons vues plus haut, et c'est aussi là que Poiret présentait ses collections et organisait des fêtes.

**33** Il était le directeur commercial de la Maison Martine. En 1913, le chiffre d'affaire de la Maison Martine atteint trois millions par mois. Voir Palmer White, *op. cit.*, p. 122.

**34** Xavier Marcel Boulestin (1878-1943), restaurateur et auteur de livres de cuisine, a contribué à populariser la cuisine française dans le monde anglo-saxon. Installé à Londres en 1906, il a ouvert un magasin de décoration d'intérieur en novembre 1911 au 15 Street Elizabeth dans le quartier Belgravia à Londres où on vendait les soies, les velours, le linge de maison, les bibelots et les papiers peints provenant de Martine, André Groult et Iribe. On y trouvait aussi des vases amusants, de la poterie, de la porcelaine et du verre de France. Voir, Marcel Boulestin, *Londres, naguère...*, Paris, A. Fayard, 1946.

**35** Palmer White, *op. cit.*, pp. 122-123.

**36** *Les élégances parisiennes : publication officielle des Industries françaises de la mode*, Paris, Hachette et Cie, n° 12, mars 1917, p. 184.

de Martine sont activement promues et vendues dans les grands magasins tel que Wanamaker's et Gimbels aux États-Unis et Hermann Gerson en Allemagne<sup>37</sup>.

## Conclusion

Avec l'école Martine, Poiret avait pris l'initiative audacieuse de former des artistes avec une pédagogie innovante. Vendre les créations des élèves à l'époque devait être un grand défi pour le couturier car le public pouvait en ignorer la valeur. La présentation des réalisations aux différentes manifestations, avec les échos dans la presse qui en résultaient, avait pour objectif de remédier à ce problème. Poiret s'est investi de manière importante dans l'école et dans l'expérimentation de diverses activités avec ses amis artistes. L'école Martine comme d'autres écoles durant l'avant-guerre avait « une visée sociale : valoriser la création de modèles et l'apprentissage d'un métier d'art chez les jeunes filles afin qu'elles trouvaient un travail qui les plaçât hors du besoin matériel.<sup>38</sup> » Comme Stéphane Laurent le fait remarquer, l'établissement avait même une « visée philanthropique puisqu'il recrutait des fillettes des milieux populaires auxquelles il donnait l'opportunité de révéler leur spontanéité créatrice, puis de commercialiser leurs travaux grâce à la Maison Martine. (...) La guerre donna un coup d'arrêt à cette initiative généreuse, tandis que l'École Duperré continua de se développer, devenant la première école d'arts appliqués féminine de France et l'une des premières du monde durant l'entre-deux guerres.<sup>39</sup> » Non seulement les élèves de Martine ont suivi à l'école un enseignement artistique, technique et pratique dans des ateliers avec une expérience directe auprès d'artistes, mais elles ont appris à promouvoir leurs créations à travers la vente à la boutique et la participation à plusieurs expositions.

En 1925, Martine est rachetée par Monsieur Kuhl, un homme d'affaires représentant un groupe d'industriels du Nord<sup>40</sup>. Cela n'a pas coupé pour autant les liens avec son créateur. Cependant Poiret se trouve très vite en conflit avec le nouvel administrateur de Martine :

**37** Voir *Poiret*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, pp. 43-44.

**38** Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France, Genèse d'un enseignement*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1999, p. 444.

**39** *Ibid.*, p. 444.

**40** Poiret publie son *Art et Phynance* en 1934. Dans ce livre, Poiret baptise les personnes impliquées dans les affaires lors de la transformation de sa maison de couture et ses difficultés financières dans les années 1920 et son aventure de l'exposition de 1925. Un homme d'affaire représentant un groupe de l'Industrie du Nord qui a acheté Martine est baptisé « Monsieur Kuhl ».

« Il arrivait qu'il essayât de placer dans mon décor un petit meuble ancien, une statuette, un coussin de dentelle, soit pour faire plaisir à une parente, qui s'y était acharnée, soit pour tâcher de se débarrasser d'une vieillerie qu'il appelait antiquité.

En arrivant, je me sentais aussitôt attiré par le scandale de cette intrusion, je tombais sur l'objet délictueux et je le faisais enlever, excipant de ma qualité de Directeur artistique<sup>41</sup>. »

Il semble que les élèves de Martine soient restées chères à Poiret jusqu'à la fin de sa vie. Peu avant sa mort, il élabore un projet de création d'un grand institut de mode et des arts décoratifs, qu'il imagine doté d'un vaste musée. Il demande alors à sa fille Martine de réunir les anciennes élèves pour ce qui devait être sa dernière rencontre avec elles. C'est à cette occasion qu'il leur fait part de son projet d'institution dans lequel il leur a réservé des postes d'enseignantes

**41** Paul Poiret, *Art et Phynance*, Paris, Editions Lutetia, 1934, pp. 122-123.

# LA CRÉATION AU SEIN D'UNE INDUSTRIE D'ART : L'EXEMPLE DE BACCARAT DU 18<sup>e</sup> SIÈCLE À 1939

DELPHINE GIRARD

Historienne, Docteure de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

En 2003, l'installation dans le 16<sup>e</sup> arrondissement de Paris du nouveau siège commercial de la maison Baccarat conçu par le designer Philippe Starck a occasionné un nombre record de couvertures presse. Cet écho a effacé pour un temps le rachat de Baccarat par le fonds de pension américain Starwood Capital spécialisé dans l'hôtellerie<sup>1</sup>. Durant une dizaine d'années, les collaborations ponctuelles avec des designers de renommée internationale ont permis à la maison de luxe de devenir médiatiquement une actrice du paysage français et international du design. Dans le même temps, son patrimoine et son nombre record de meilleurs ouvriers de France exerçant dans une cristallerie sont considérés comme un gage d'authenticité justifiant son statut de maison de luxe<sup>2</sup>. À l'automne 2014, la rétrospective consacrée à Baccarat au Petit Palais avec l'exposition « Baccarat, la légende du cristal », revenait sur 250 ans de créations et de commandes passées par des souverains et des personnalités du monde entier, adeptes de son rayonnement. La créativité de Baccarat et son savoir-faire, qui sont aujourd'hui brandis comme des arguments marketing, n'ont-ils pas toujours été d'un point de vue historique au cœur de son activité et ce depuis les origines ? En nous intéressant à la question de la création au sein de Baccarat de la fondation de l'entreprise à la veille de la Seconde Guerre mondiale, nous essaierons de montrer en quoi le processus artistique au sein d'une industrie d'art est étroitement liée, voire dépendante, de différentes problématiques économiques, industrielles et sociales.

- 1 Baccarat est aujourd'hui propriété du fonds d'investissement chinois Fortune Fountain Capital (FFC).
- 2 Gilles Lipovetsky, Eliette Roux, *Le Luxe éternel, de l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard, 2003.

## Des origines marquées par une longue tradition verrière

L'histoire de Baccarat remonte à 1760, lorsqu'une partie de la population du village de Baccarat situé dans l'Est de la France, qui vit de l'exploitation de la forêt, doit trouver un nouveau débouché pour écouler le bois qui alimente les salines voisines, contraintes de fermer en raison de la chute du degré de salinité des sources. L'évêque de Metz, Louis-Joseph de Montmorency-Laval (1724-1808), décide alors de créer une usine à feu sur son bien temporel et sollicite le roi Louis XV. La terre est riche des matières premières indispensables à la fabrication du verre, que sont la silice issue du sol riche en sables gréseux, la potasse extraite des cendres des fougères et bien entendu le bois des forêts utilisé comme combustible. Déjà au 3<sup>e</sup> siècle, les premiers ateliers verriers apparaissent dans la région, avant que des verriers itinérants, au Moyen Age, répondent à la forte demande de vitraux. Les techniques de fabrication du verre plat et du verre creux, importées par des artisans bohémiens et vénitiens profitent aux verreries, qui progressivement se sédentarisent à la fin du 16<sup>e</sup> siècle et prospèrent jusqu'à la guerre de Trente Ans. La transmission du savoir-faire des maîtres verriers de génération en génération, alliée au retour à la paix en 1697, permet à la Lorraine de devenir une terre de tradition verrière dont l'exploitation des ressources contribue largement à l'essor de l'économie locale<sup>3</sup>. Ce n'est donc pas par hasard que la région voit au 18<sup>e</sup> siècle la création et le développement successifs de plusieurs manufactures de verre et de cristal<sup>4</sup>. En acceptant le 16 octobre 1764<sup>5</sup> la requête de l'entrepreneur, le roi Louis XV voit en outre le moyen de pallier les importations de verres bohémiens. Dès l'autorisation du monarque, l'évêque de Metz s'associe à un financier du nom de Léopold et à un professionnel du monde du verre, Antoine Renaut, issu de la manufacture de Saint-Quirin. Les verriers qui l'accompagnent, débauchés à la concurrence, forment la main-d'œuvre originaire du village de Baccarat pour faire fonctionner la verrerie. L'entreprise, dénommée d'abord « Verreries Renaut et Compagnie » puis « Verreries de Baccarat », produit du verre à vitre, du verre en table et de la gobeletterie<sup>6</sup>.

**3** Delphine Girard, « 1764. Aux Origines d'une légende » *L'Estampille/L'Objet d'Art*, hors-série *Baccarat. La Légende du cristal*, n° 82, octobre 2014, p. 6-8.

**4** Meisenthal (1702), Portieux (1705), Plaine-de-Walsch (1707), Goetzenbruck (1721), Saint-Quirin (1737), Baccarat (1764), la Verrerie royale de Saint-Louis (1767). Les verreries Gallé (1878), Daum (1878) et enfin Lalique (1921) en Alsace viennent compléter cette extraordinaire épopée de feu.

**5** « Arrêt qui permet à M. L'Evêque de Metz d'établir dans la Chatellenie de Baccarat dépendante dudit Evêché une verrerie », 16 octobre 1764, Saint-Julien-lès-Metz, archives départementales de Moselle.

**6** François Renaud, *La Cristallerie de Baccarat de ses origines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures d'histoire, Faculté des Lettres de l'Université de Nancy, 1947, p. 9.

À la mort de Léopold en 1773, la société est dissoute et un an plus tard, Renaut en devient l'unique propriétaire. Il rebaptise l'entreprise du prénom de sa mère, qui devient « Verreries Sainte-Anne ». Sous sa gouvernance, l'entreprise est prospère et parvient à faire vivre trois cent vingt familles en 1785 grâce aux progrès techniques et aux exportations. Le point de fusion des matières premières est atteint plus rapidement avec le concours de nouveaux fours en briques réfractaires, ce qui contribue à faire diminuer la consommation de combustible et du même coup le prix de vente des produits. Commercialisés à Paris, certains sont exportés en Europe, en Amérique et en Afrique du Nord. Cependant, en raison des répercussions économiques de la Révolution et du premier Empire, la manufacture est mise aux enchères en 1806 et acquise par un négociant du nom de Lippmann. Elle est à nouveau cédée en mai 1816 à l'industriel et chimiste Aimé-Gabriel d'Artigues, qui est l'ancien directeur de la Verrerie royale de Saint-Louis de 1791 à 1795<sup>7</sup>. Le début de l'aventure du cristal commence enfin à Baccarat et est la conséquence indirecte du second traité de Paris qui met fin en 1815 aux guerres napoléoniennes. En rétablissant les frontières de la France de 1790, celui-ci rattache de fait au royaume des Pays-Bas la province de Namur, où se situe la Verrerie de Vonêche acquise par d'Artigues en 1802. De fait, l'importation de ses produits verriers sur le sol français devient soumise au règlement de droits de douane, jusqu'à ce qu'en mars 1816, un accord soit trouvé avec le roi Louis XVIII. D'Artigues peut librement importer sa production à la condition de décorer des cristaux bruts en France<sup>8</sup>. C'est ainsi qu'un premier four à cristal voit le jour à l'automne dans la verrerie de Baccarat et qu'en avril 1817 l'industriel peut y créer les « Verreries de Vonêche à Baccarat ». Le nom du village de Baccarat se confond désormais avec celui du cristal produit, dont la composition se distingue de celle du verre par la présence d'au moins 24 % d'oxydes de plomb<sup>9</sup>. Chauffé à environ 1500 °C, le mélange est ensuite « travaillé à chaud » puis décoré « à froid ». Le cristal, qui a été découvert par hasard au 17<sup>e</sup> siècle en Angleterre<sup>10</sup>, se caractérise par sa densité, sa dureté, sa sonorité et sa capacité à réfracter la lumière.

**7** Ingold Gérard, *Saint-Louis, de l'art du verre à celui du cristal, de 1586 à nos jours*, Paris, Denoël, 1986, p. 35.

**8** François Renaut, *op. cit.*, p. 22.

**9** Celui de Baccarat en contient 30 %.

**10** Après le décret du roi Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre, qui réserve l'exploitation des forêts aux chantiers navals, le verrier Georges Ravenscroft ajoute vers 1674 de l'oxyde de plomb dans la composition du verre afin d'en accélérer la fusion dans des pots couverts chauffés au charbon. Par sa pureté et son éclat, le *flint glass* ou verre au plomb anglais s'imposa en Europe jusqu'à la mise au point du cristal français par les verriers de Saint-Louis en 1782.

## Un système de production hiérarchisé et une formation longue à l'origine de la création

L'entreprise se consolide sur la transmission d'un savoir-faire spécifique en même temps que sur une politique sociale forte liée à la spécificité de la matière. La durée très variable de la fusion et de l'affinage de la composition vitrifiable, qui requiert nuit et jour la disponibilité immédiate des verriers une fois que le mélange est prêt à être façonné, rend nécessaire de loger ce personnel-clef à proximité des fours, dans des habitations qui bordent la cour rectangulaire de la verrerie<sup>11</sup>. De cet aléa technique naît, dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle, le plan de la manufacture qui est propre aux usines à feu, mais aussi un système de patronage qui évolue au 19<sup>e</sup> siècle vers une politique paternaliste forte avec la création d'institutions de protection sociale, notamment des caisses de prévoyance et de retraite<sup>12</sup>. Les verriers en sont les premiers bénéficiaires puis, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, les ouvriers payés au mois, à savoir les tailleurs<sup>13</sup> et les autres ouvriers appelés « divers »<sup>14</sup>. Les dirigeants successifs de Baccarat, qui sont adeptes des théories leplaysiennes<sup>15</sup>, n'hésitent pas en effet à ajuster leur politique sociale en fonction des besoins, notamment lors des crises de recrutement de la main-d'œuvre à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Elle permet à l'entreprise de fidéliser son personnel et de garantir la qualité de ses produits, qui repose autant sur l'acquisition lente d'un savoir-faire durant des années d'apprentissage qu'un système de production du verre strictement fondé sur une organisation du travail en équipe, très hiérarchisée (fig. 1).

**11** *Ibid.*, p. 12-13.

**12** Liasses L 94 (1851-1951) et L 96 (1895-1955) des archives administratives de Baccarat, qui concernent notamment les statuts des institutions de prévoyance et de retraite de Baccarat. Elles contiennent aussi des procès verbaux d'assemblées ainsi que des comptes rendus de réunions de 1851 au début du 20<sup>e</sup> siècle.

**13** Les tailleurs sont les ouvriers qui pratiquent la technique de décor de la taille. Elle est réalisée à froid, c'est-à-dire une fois que l'objet à décorer a été réalisé à chaud par les verriers. Après le marquage sur la pièce des principaux axes de taille et le décalquage des dessins à l'encre, l'ébauche puis la taille sont réalisées à l'aide de meules de carborundum, de grès ou de diamant, qui tournent à très grande vitesse. Un filet d'eau et du sable sont versés simultanément sur la meule. L'eau permet de refroidir la pièce tandis que l'abrasion du sable renforce le travail de la meule. Des opérations de finition et de polissage parachèvent cette technique de décor.

**14** Émile Auguin, *Baccarat, ses écoles, ses institutions économiques et ouvrières, ses sociétés de prévoyance*, Nancy, imprimerie de G. Crépin-Leblond, 1878.

**15** Ingénieur et conseiller de Napoléon III sur la question ouvrière, il crée la revue *La Réforme sociale* qu'il lègue à Émile Cheysson, inspecteur principal des Ponts et Chaussée. Celui-ci crée ensuite *La Science sociale*.

**16** Françoise Birck, « Entre le patronage et l'organisation industrielle. Les cristalleries de Baccarat dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle », *Genèses*, 2, décembre 1990, p. 30.



**Fig. 1.** Verriers au travail, vue intérieure de la halle à chaud, 1887. Baccarat, archives de la manufacture. D'après Seze de Fabienne, *Baccarat, une histoire...*, s.l., Éditions Baccarat, 1993, p. 31.

Le parcours est long pour devenir verrier. Lorsqu'un enfant âgé entre douze et quatorze ans est sélectionné pour devenir apprenti verrier à la cristallerie, il reste « petit gamin » pendant deux ans. Il accède ensuite au grade de « grand gamin » et quatre ans plus tard à celui de « carreur ». Selon le bon vouloir des « chefs de place » – maîtres-verriers dirigeant une équipe –, il est formé second souffleur, puis premier souffleur et accède enfin au statut de maître-verrier. Afin d'accélérer ce lent processus de formation, diverses mesures sont mises en place dont, en 1871, un système de formation « sur le tas » appelé « le travail du dernier quart d'heure », justifié ainsi par l'administrateur Paul Michaut<sup>17</sup> :

« (...) les jeunes verriers, malgré l'intérêt de leur avenir et de leur avancement, négligent de se perfectionner dans leur art et limitent trop strictement leurs efforts à l'exécution des travaux spéciaux à leur grade (...): jusqu'à nouvel ordre et pendant le dernier quart d'heure des deux retraites de chaque jour, les ouvriers quitteront leurs bancs et céderont leur place aux premiers souffleurs, ceux-ci aux souffleurs et ainsi de suite de façon que chaque ouvrier remplisse les fonctions du grade supérieur (...) sous la direction du chef de place<sup>18</sup>. »

**17** Administrateur de Baccarat entre 1868 et 1883, Paul Michaut, qui est originaire de Lunéville, succède à Emile Godard-Desmarest. Il épouse en 1852 la fille cadette de Jean-Baptiste Toussaint.

**18** Élisabeth Cibot-Genin, « Création et innovation chez Baccarat et Daum entre 1890 et 1990 », in Denis Woronoff (dir.), *Le Souffle et la marque, circulation des savoirs et formation des cultures*

Ce système précurseur dans la transmission des savoirs est largement diffusé par la suite dans d'autres verreries et cristalleries, notamment chez Daum en 1948. Le monopole familial exercé par les chefs de place, qui ont tendance à favoriser la progression de leurs enfants, est ensuite interdit par l'administrateur qui décrète en 1891 que « les enfants de parents verriers ne devront jamais être placés comme gamin sur les places où travaillent leur parents<sup>19</sup> ». Enfin, à cette même date et ce jusqu'en 1910, des concours sont créés pour accéder en un an au grade supérieur.

L'apprentissage pour obtenir les grades de tailleur sur cristaux, graveur<sup>20</sup>, ciseleur, mécanicien ou dessinateur, débute quant à lui à l'âge de quinze ans mais bien souvent, les candidats sont déjà gamins depuis deux ou trois ans. Sélectionnés deux fois par an par le directeur, le médecin et un employé supérieur, qui jugent leurs forces physiques et évaluent leur instruction primaire, ils intègrent ensuite une équipe de taille appelée compagnie et suivent des cours à l'école de dessin. Au bout d'un an, suivant ses aptitudes, soit l'apprenti reste à l'atelier de taille et accède au grade de compagnon au terme de trente mois de formation, soit entreprend un apprentissage dans un autre atelier.

Avec un mode d'organisation du travail fondé sur la hiérarchisation et la spécialisation des tâches, la présence des apprentis, surtout aux fours, est donc capitale. La réalisation d'un verre à calotte (à jambe) par exemple, nécessite la stricte coordination des gestes de sept personnes. Sous la direction du « chef de place », le « cueilleur » cueille par l'ouvreur du four, à l'aide d'un ferret (longue tige métallique), une quantité de verre en fusion, la « paraison », qu'il fait tourner pour en égaliser les proportions. Elle est ensuite transmise au « carreur » qui, à l'aide d'une canne apportée par le « petit gamin », la souffle et lui donne une préforme. Puis elle est roulée sur le « marbre » (plaque lisse en métal) tout en étant soufflée pour la former. Si le verre est à orner d'un décor moulé, la paraison, toujours en étant soufflée, est introduite dans un moule qui imprime des motifs. L'opération effectuée, la paraison et la canne sont remises au chef de place. Le « second gamin » cueille une petite masse de cristal à l'aide du ferret, destinée à la réalisation de la jambe du verre. Le « chef de place » pose et étire la jambe du verre à l'aide d'une pince, le travail le plus délicat. Le « grand gamin » ramène ensuite avec son ferret une autre quantité de cristal en fusion

verrières, étude conduite par la Mission du patrimoine ethnologique et de la sous-direction de l'Inventaire général, de la documentation et de la protection du patrimoine, Direction du Patrimoine, 1992, p. 249.

**19** *Ibid.*

**20** Technique de décor réalisée à froid qui consiste à creuser la surface du cristal. Il existe plusieurs procédés pour réaliser des motifs variés : gravure à la roue, gravure chimique, gravure mécanique – appelée aussi arabe – et gravure par jet de sable.

pour former le pied du verre. Il la présente au « second souffleur » qui prélève ce qu'il lui faut d'un coup de ciseau pour confectionner le pied, qu'il fait tourner dans une « palette » (planche en bois).

Dans le cas de la fabrication d'un broc ou d'une carafe, c'est le « premier souffleur » qui réalise cette opération. Le « petit gamin » transporte ensuite le verre vers l'arche de cuisson où la matière subit deux heures et demi durant, sur un tapis roulant très lent, un abaissement progressif de la température pour stabiliser les tensions du cristal.

Une désorganisation des places aux halles et des compagnies aux tailleries s'ensuit inévitablement si le nombre d'apprentis vient à manquer. Lors des crises de recrutement de la main d'œuvre locale, la direction de Baccarat est donc contrainte, à partir de 1870, de faire venir des enfants originaires de régions très éloignées comme la Savoie et de leur inculquer les valeurs de l'entreprise, qu'ils ne possèdent pas comme ceux dont les parents travaillent déjà à la manufacture. Ils sont logés à la pension des apprentis créée en 1873<sup>21</sup>, dont le fonctionnement, qui privilégie encadrement moral et esprit de famille, s'inspire de celui de colonie pénitentiaire agricole de Mettray<sup>22</sup>. Au final, la spécificité d'une industrie d'art comme Baccarat, dotée d'ateliers avec des ouvriers d'art, est qu'une partie non négligeable de la création passe par le travail manuel.

La sélection rigoureuse des matières premières permet la création de produits dont la qualité est vraisemblablement reconnue lors de l'Exposition des produits de l'industrie en 1819. La manufacture est à nouveau vendue en 1823, cette fois-ci à trois associés dont Pierre-Antoine Godard-Desmarest. Actionnaire majoritaire, celui-ci devient le premier administrateur de la « Compagnie des verreries et cristalleries de Vonèche-Baccarat », créée en 1824. En choisissant de nommer le polytechnicien Jean-Baptiste Toussaint, venu de Vonèche, à la direction de la manufacture, l'homme d'affaires parisien construit une alliance solide jusqu'à la fin du Second Empire, qui permet à la cristallerie dénommée en 1842 « Compagnie des verreries et cristalleries de Baccarat », de devenir une grande manufacture d'art et d'industrie. Une stratégie simple est menée pour dominer le marché : innover en adoptant ou en mettant au point de nouveaux procédés

**21** Notice sur la cristallerie rédigée à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, p. 20-21.

**22** Cette institution a été créée en 1839 par le magistrat parisien Auguste Demetz afin d'éviter la promiscuité des prisons aux jeunes délinquants, parfois âgés de huit ans. Ce centre de réinsertion par le travail de la terre, considéré comme un modèle, a fonctionné jusqu'en 1937. L'administrateur de Baccarat Émile Godard-Desmarest s'y était intéressé puisqu'un exemplaire de la lettre sur la colonie de Mettray, qui défend cette institution, lui a été dédié par Demetz. Voir *Lettre sur la colonie de Mettray* de M. Demetz, conseiller honoraire à la Cour impériale de Paris, directeur de la colonie, extrait du *Journal des Économistes*, imprimerie Ladevez, 1856, archives de Baccarat.



Fig. 2. Couverture d'un catalogue Baccarat aux Expositions universelles de 1867 et 1878. DR

techniques – gravure chimique<sup>23</sup>, pompe Robinet<sup>24</sup> – qui sont déterminants dans la création de nouveaux modèles, absorber la concurrence et commercialiser des produits de luxe vendus à des prix raisonnables grâce au recours partiel à la mécanisation lors de certaines opérations de décor dans les domaines diversifiés de la table, des luminaires et de la toilette à côté de produits d'exception réalisés soit sur commande ou pour chaque Exposition des produits de l'industrie française à partir de 1823 puis pour les Expositions universelles de 1855, 1867 et 1878 (fig. 2).

- 23** Le décor à graver est dessiné en négatif sur la pièce au moyen d'un vernis à base de bitume. Elle est ensuite plongée dans un bain d'acide fluorhydrique qui mord les parties non protégées. On obtient ainsi des motifs mats venant contraster avec la transparence du cristal laissé « en réserve ». Inventée au 17<sup>e</sup> siècle, cette technique est utilisée à grande échelle au milieu du 19<sup>e</sup> siècle grâce aux apports du chimiste allemand Louis Kessler qui parvient à la rendre moins dangereuse et plus économique. Baccarat achète son brevet en 1864. Les effets de gravure obtenus par bain d'acide sont variés : mats, satinés ou givrés. Le jeu de lumière varie en fonction de la concentration du bain, de l'adjonction d'eau, d'autres acides, et du temps d'immersion.
- 24** Cette innovation est introduite vers 1821-1824 par le verrier de Baccarat Ismaël Robinet. Devenu phthisique, il a eu l'idée, pour économiser son souffle, de placer l'embout d'un piston sur l'ouverture de la canne. La puissance dégagée par l'injection de l'air sous pression permet de mouler le corps de la pièce tout en l'imprimant d'un décor. Une médaille d'or lui a été décernée par la Société d'encouragement de l'industrie.

## Les produits du succès

Dès les origines, Baccarat forge son identité dans le secteur des arts de la table et profite de ce que la table devienne un lieu de pouvoir et d'apparences pour satisfaire amplement la demande d'une clientèle bourgeoise qui, en cherchant à faire sien le mode de vie aristocratique, veut montrer sa réussite sociale. Dans le même temps, le retour après la Révolution des grandes traditions dans la manière de recevoir<sup>25</sup> et sa codification à partir de 1810, engendre la création d'une multitude de produits. Les carafes et les verres assortis, dorénavant alignés devant les assiettes de chaque convive du fait de l'introduction du service dit « à la russe », sont propres à chaque boisson qui détermine leurs dimensions (**fig. 3**) : eau, vin de Bourgogne, vin de Bordeaux, porto, vin de Champagne. Les huiliers et vinaigriers, seaux à glace, sucriers, compotiers, bols à punch, serviteurs muets et autres articles divers de table appropriés aux usages domestiques, à la collation, aux condiments ou encore à la consommation de boissons en-dehors des repas, complètent une offre qui couvre l'ensemble des besoins de la table<sup>26</sup>. Les brocs et carafes, à larges ouvertures ou bouchés, les verres de forme ballon, gondole, cylindrique, œuf ou conique avec une jambe de type paille, paille forte, prisme, balustre, aplatie ou encore double balustre sont tout autant l'héritage de formes traditionnelles verrières que le support de décors créés en fonction des modes qui traversent les arts décoratifs et des demandes particulières, dont celles royales. L'émblématique service de verres Harcourt (1841), tout comme les autres services de verres au décor taillé (écaillés, côtes plates et diamants biseaux) réalisés successivement pour les rois Louis XVIII (1823), Charles X (1828) et Louis-Philippe (1840) (**fig. 4**), témoignent à la fois de la vogue de cette technique décorative réalisée à froid qui réfracte la lumière, et du savoir-faire de Baccarat, récompensé par deux médailles d'or aux Expositions des produits de l'industrie de 1823 et 1827. La production courante à des prix raisonnables bénéficie elle aussi de cette tendance avec le développement de la technique du cristal moulé où le souffle du verrier se substitue au geste du tailleur en imprimant la matière dans des moules à décor taillé.

**25** Catherine Arminjon, « L'Art de la table », in *L'Art de vivre, deux cents ans de créations en France, 1789-1989*, (coll.), Paris, Flammarion, 1989, p. 144-145.

**26** Voir le catalogue commercial « Tarif des articles de table (services et articles divers) » de 1903-1904, conservé dans les archives commerciales de Baccarat.



**Fig. 3.** Service Harcourt, carafe bouchée, verre à vin du Rhin, flûte à champagne, verre à eau, verres à vin, verre à liqueur, 1841. Cristal clair taillé à côtes plates. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 35.



**Fig. 4.** Verre d'apparat Louis-Philippe, commandé par le roi Louis-Philippe en 1840. Cristal clair taillé à côtes plates, chiffre gravé à la roue, bouton rouge rubis taillé à facettes. H. 20 cm. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 22.

Bien que le domaine de la table demeure sa spécificité, la manufacture élargit rapidement son offre dès 1824 dans le domaine de l'éclairage, en commercialisant des pièces de lustrerie détachée<sup>27</sup> qui viennent concurrencer les productions anglaises et bohémiennes. Une demande forte lui assure un important débouché, d'autant qu'au même moment il devient tout à fait admis de trouver des candélabres et des flambeaux à table, à la fois pour la décorer et l'éclairer. Dans les demeures les plus fastueuses, ceux-ci sont assortis à des lustres et des appliques à monture de bronze doré, dont les éléments en cristal jouent avec la lumière des flammes des bougies. En devenant un acteur clé de ce secteur, la cristallerie propose des produits très diversifiés, adaptés progressivement à tous les modes d'éclairage<sup>28</sup>. L'électricité est génératrice de nouveaux modèles; les branches des lustres, notamment, ne sont plus nécessairement coudées à cause de la flamme verticale des bougies (**fig. 5**).



**Fig. 5.** Candélabre dit « du Tsar », Paris, Exposition universelle, 1878. Commandé pour le tsar Nicolas II en 1896. Cristal clair soufflé-moulé et taillé. H. 385 cm. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p.67.

- 27** Il s'agit de toutes les pièces en cristal assemblées les unes aux autres à la structure du luminaire, c'est-à-dire des bagues, des bobèches, des balustres, des colonnes, des cornets, des coupes, des clochetons, des palmettes, des tulipes, des boules, des pampilles, des boutons, des grains de raisin, des octogones, des battants, des glaçons, des hochets, des prismes, des plaquettes, des poires, des pommes, des glands, des poignards, des rosaces.
- 28** Voir le catalogue commercial « Tarif des articles d'éclairage » de 1907-1908 conservé dans les archives commerciales de Baccarat.

À la fin des années 1890, les modèles de plafonniers tels les lustres de formes Régence ou crinoline, offrent une diffusion plus équilibrée de la lumière. Leur structure est composée de couronnes et de palmettes de bronze doré et les ampoules électriques sont dissimulées par de nombreuses chaînes de pampilles. Les lampes à pied de piano ou les lanternes – composées d’une cheminée ou d’un globe – munies d’un récipient pour le combustible, sont réservées tout comme les bougeoirs posés sur une table de chevet à des usages davantage privés. Il en est de même pour les différents articles de toilette qui garnissent les cabinets de toilette. De nombreux modèles de garnitures de toilette composées d’une jatte à éponge, de plusieurs flacons, d’accessoires pour la coiffure, le nettoyage des cheveux (boîte à poudre pour brosser les cheveux, brossier pour contenir les brosses et les peignes, épinglier) et l’hygiène buccale (boîte à poudre dentifrice, gobelet) sont créés. Un plateau de forme carrée supportant un service verre d’eau (composé d’une carafe et d’un gobelet), un baguier et un flambeau complètent cet assortiment. Ces garnitures présentent une variété infinie de décors : moulures bambous tors ou diamants pierreries, gravures ou tailles rehaussées d’une peinture à l’or<sup>29</sup> ou à l’émail<sup>30</sup> avec éventuellement une monture en bronze doré<sup>31</sup>.

En outre, la couleur (**fig. 6**) est l’une des composantes de la création chez Baccarat depuis 1840 avec l’arrivée à la manufacture de l’ingénieur François-Eugène de Fontenay (1810-1884)<sup>32</sup>. Ce spécialiste des couleurs fait apparaître une palette de couleurs variées avec la mise au point du fameux rouge Baccarat, des verres agate<sup>33</sup>,

- 29** Cette technique est pratiquée par les doreurs qui appliquent au pinceau sur la pièce à décorer une pâte à base d’or fin 24 carats, d’un agent d’accrochage et d’un liant organique. L’objet est ensuite recuit doucement à une température de 460 ° C pour fixer la dorure, avant d’être poli à la pierre d’agate.
- 30** Cette ornementation est obtenue à partir de poudres vitrifiables fusibles très fines, colorées par des oxydes. Après en avoir obtenu une pâte mélangée à une substance huileuse comme la gomme arabique, les émaux sont appliqués au pinceau sur la pièce. Elle est ensuite cuite au four à une température inférieure à 600 ° C pour fixer le décor. En fonction de la composition du fondant, les émaux ont un rendu transparent ou opaque. Le peintre Auguste Heiligenstein, qui travailla pour Baccarat de 1907 à 1911, en était le spécialiste.
- 31** Voir le catalogue commercial « Tarif des articles de toilette » de 1907-1908 conservé dans les archives commerciales de Baccarat.
- 32** Ancien élève de l’École Centrale des Arts et Manufactures, il est lauréat en 1838 de deux concours portant sur la coloration du verre et la technique du doublage, lancés en 1836 par la Société de d’Encouragement de l’Industrie Française afin de concurrencer les verres colorés bohémiens. Après avoir été le directeur de la verrerie de Plaine-de-Walsch en Meurthe, il fait donc bénéficier la cristallerie de Baccarat de ses découvertes.
- 33** Verre exempt de plomb d’aspect laiteux et translucide, produit à partir de 1842. Sa composition, qui ne comporte pas d’opacifiant mais est très riche en silice, est soumise à une fusion délicate durant laquelle des bulles de gaz infimes se développent dans la matière. Il peut être aussi



**Fig. 6.** Paire de vases Simon, *Allégorie de l'Eau* et *Allégorie de la Terre*, Paris, Exposition universelle, 1867. Cristal rouge rubis doublé de cristal clair ; chaque vase est composé de trois parties (pied, corps et couvercle) montées sur un socle en bronze doré, 76 × 21 cm. Datés et signés « JB Simon, Gvr à Baccarat ». Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 45.

dichroïque<sup>34</sup> et vert chrysoprase mais aussi du cristal opale qui imite la porcelaine<sup>35</sup>. Les techniques du millefiori<sup>36</sup> qui donnent naissance aux boules presse-papiers,

appelé « pâte de riz » lorsqu'il est blanc ou « verre d'albâtre ». Sa couleur obtenue avec de l'oxyde de cuivre peut être bleu « céleste », rose par précipitation de sels d'or mélangés à de l'étain à partir de 1847, vert émeraude grâce à de l'oxyde de fer ou vert pâle par de l'oxyde de cuivre.

- 34** Verre coloré à l'oxyde d'uranium qui, mélangé à de l'agate non colorée, crée un effet de dichroïsme. Il se traduit par une apparence jaune par réfraction et verte par réflexion. Le vert chrysoprase est obtenu en mélangeant de l'oxyde d'urane à de l'oxyde de cuivre.
- 35** Cristal d'aspect blanc laiteux, plus ou moins opaque, obtenu par l'adjonction de chaux de plomb et d'étain dans le mélange vitrifiable. Ce procédé, mis au point et développé par les verriers de Murano entre le 15<sup>e</sup> et le 18<sup>e</sup> siècles, donna naissance au verre « lattimo ». Il connut un important succès en Europe par sa ressemblance avec la porcelaine venue de Chine, dont la production ne commença en Occident qu'au 18<sup>e</sup> siècle. Baccarat reprit ensuite ce procédé sous Louis-Philippe, qui permettait de concurrencer la porcelaine, plus onéreuse. Elle l'utilise encore au début du 20<sup>e</sup> siècle en réalisant des porte-serviettes et autres vases à monture de bronze doré ornés de scènes peintes aux émaux polychromes et à l'or, dans le goût des faïences et des porcelaines du 18<sup>e</sup> siècle. Le peintre décorateur Jean-François Robert réalisa certaines pièces pour Baccarat dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle.
- 36** Ce terme italien signifie « mille fleurs » et désigne un décor inspiré du vocabulaire floral. Il est réalisé à partir de segments de baguettes de cristal étiré multicolores, sectionnées en petites rondelles. Ces segments de baguettes sont souvent utilisés pour les décors des presse-papiers.



**Fig. 7.** Calices, Nancy, Exposition internationale de l'Est de la France, 1909. Cristal mousseline soufflé peint à l'or en relief. H. 38,5 cm. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 91.

du cristal coloré dans la masse et du cristal doublé ou triplé qui associent plusieurs couches de cristal de couleur différente, permettent quant à elles des jeux chromatiques inédits qui caractérisent la production de Baccarat dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle et plus spécifiquement les plus belles réalisations qui se donnent à voir aux Expositions Universelles. Ces chefs-d'œuvre répondent autant à la demande spécifique des marchés étrangers de la manufacture qu'ils témoignent du savoir-faire des verriers, tailleurs, doreurs et graveurs de Baccarat, fortement inspirés par les différents courants artistiques qui traversent les arts décoratifs. Ainsi, ces différents objets de prestige reflètent le goût de l'époque pour l'éclectisme ou l'historicisme avec divers emprunts formels ou décoratifs à l'Antiquité (coupe sur trépied, 1878), aux décors à la Berain du 17<sup>e</sup> siècle qui sont gravés (*service Verre d'eau*, 1867) ou encore aux patrimoines verriers bohémien du 13<sup>e</sup> siècle (**fig. 7**) et de la Renaissance

Pour obtenir un motif millefiori, le verrier va esquisser le noyau de la future baguette en cueillant une paraison qu'il va ensuite presser dans un moule conique ouvert. Le noyau est recouvert d'une autre couche de verre et réintroduit dans un moule plus large et légèrement différent. Ce processus est répété plusieurs fois avec des moules de plus en plus grands. Le tout est enfin réchauffé, roulé sur le marbre et étiré pour obtenir une baguette de plusieurs mètres de long. Elle sera taillée en segments. Cette technique, connue par les verriers depuis l'Antiquité et reprise par les Vénitiens à la Renaissance, fut découverte par les cristalleries françaises au 19<sup>e</sup> siècle.

vénitienne, avec notamment l'emploi du verre filigrané<sup>37</sup> (guéridon à trois étages, 1851). L'orientalisme (narghilé, 1883 et service à moka turc, 1878) est mis à l'honneur mais aussi le japonisme avec la composition de décors taillegravés<sup>38</sup> (vase *Poisson*, 1878) inspirée des estampes.

## L'importance du dessin dans la création

Avant d'être réalisés à chaud aux fours puis façonnés à froid dans les ateliers de décor, les produits sont conçus en collaboration étroite par les dessinateurs de « l'atelier de dessin et de sculpture » de la manufacture à Baccarat et les dessinateurs de « l'atelier de dessin » du dépôt parisien<sup>39</sup>. Ce dernier est créé en 1857 lorsque Baccarat installe son activité commerciale au 30 bis de la rue de Paradis, qui lui permet de diffuser ses produits en France et à l'étranger. Au nombre de deux en 1867, les dessinateurs parisiens, qui vraisemblablement sont issus d'une école d'arts appliqués, réalisent des projets de modèles en concertation avec le directeur du dépôt, qui est à l'origine de leur création en fonction des besoins du marché, des résultats des prospections menées par les agents voyageurs (représentants) et des commandes particulières des clients et des marchands<sup>40</sup>. Les modèles en coupes-profils (**fig. 8**), qui comportent aussi parfois le décor extérieur d'un objet à réaliser, sont ensuite envoyés à l'atelier de dessin de la manufacture qui les reproduit à l'échelle un, au crayon ou à la plume sur papier calque, tandis qu'un sculpteur conçoit le modèle en argile nécessaire à la fabrication du moule. Un même objet requiert la reproduction de plusieurs calques destinés, outre le moulage, au catalogue, aux verriers et aux études de prix<sup>41</sup>. En 1890, des apprentis dessinateurs, deux apprentis de l'atelier de sculpture et cinq apprentis préparateurs de planches font partie de cet atelier qui transmet également des modèles décoratifs à l'atelier de gravure

**37** Cette technique décorative permet de créer un réseau de fils colorés ou opaques entrelacés. Elle est obtenue en plusieurs étapes. Une paraison en verre opale ou coloré est plongée dans du cristal incolore avant d'être étirée puis coupée en baguettes. Une paraison en verre transparent est déposée jusqu'à l'obtention d'un cylindre. L'ensemble est ensuite travaillé jusqu'à la forme choisie, créant la torsion des baguettes.

**38** La taillegravure est une technique de décoration en creux qui fut mise au point par Baccarat en 1878. Des roues de corindon entament la pièce qui est ensuite polie par un bain d'acide.

**39** Cibot-Genin Elisabeth, « Création et innovation chez Baccarat et Daum entre 1890 et 1990 », in *Le Souffle et la marque... op. cit.*, p. 164-276.

**40** Les grands magasins parisiens et leurs succursales en province, des fleuristes, des orfèvres, des bijoutiers, des marchands d'éclairage et de fournitures d'hôtels, d'articles de table, d'articles religieux ou spécialisés dans la vente de tableaux et d'objets d'art.

**41** *Ibid.*, p. 184.

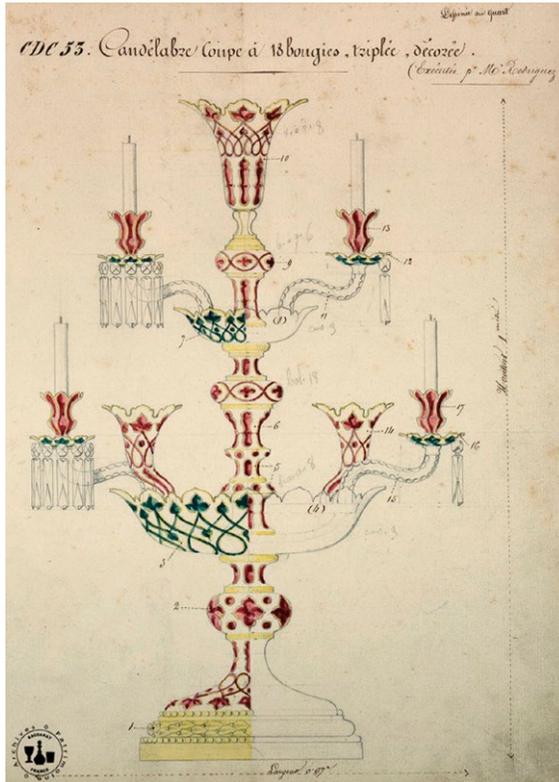


Fig. 8. Élévation coupe d'un candélabre à 18 bougies, encre de Chine et aquarelle, 1824. DR

chimique, gravés ensuite sur des planches de cuivre ou des pierres lithographiques pour imprimer des pochoirs utilisés avec la technique du champlévé<sup>42</sup>.

Il semblerait que les dessinateurs de la manufacture, au moins jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, soient tous passés par l'école de dessin de Baccarat dès sa création. Rattachée aux institutions scolaires de la cristallerie, celle-ci est mentionnée pour la première fois en 1869<sup>43</sup>, dans un contexte où « l'enseignement des arts pour l'industrie »<sup>44</sup> sous le règne de Napoléon III est jugé déterminant pour maintenir la prééminence de la production française sur la scène internationale et lutter contre la crise de l'apprentissage. Même si Baccarat, à notre connaissance, n'a pas participé aux débats sur la question de l'enseignement du dessin et des arts appliqués dans la formation des artistes

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 181-184.

<sup>43</sup> Registre de délibérations du conseil d'administration du 30 juin 1869, archives Baccarat.

<sup>44</sup> Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999, p. 27-196.

industriels, contrairement à Christofle, la création de son école s'inscrit dans un courant réformiste encouragé par la politique de l'empereur. Ce dernier soutient les industries d'art par de nombreuses commandes et encourage les innovations techniques afin de mettre les produits de l'art à la portée de tous les revenus. La cristallerie est donc a priori sensible, comme d'autres industries d'art, à l'action du comte de Laborde et de son *Rapport* publié en 1856<sup>45</sup>, qui prône un rapprochement entre les beaux-arts et l'industrie, soit faire du beau dans l'utile. D'après les nombreux fac-similés conservés qui représentent des sculptures et des fleurs, l'école de dessin dispense un enseignement fondé sur le dessin d'imitation, décrit par Émile Auguin en 1878 :

« L'étude de la figure et des proportions humaines domine tout l'enseignement. Celle de l'ornementation – la plus importante cependant, si on considère le but vers lequel tendent ces élèves – est considérée justement comme une étude dérivée de la figure. Il y a là une indication sérieuse. On peut se convaincre, en visitant Baccarat, et en constatant la fermeté et l'assurance de trait de ces jeunes élèves, que les méthodes un peu fantaisistes qui procèdent de l'ornement à la figure ne sont peut-être pas celles qui donnent les plus heureux résultats. Ceux obtenus à Baccarat sont vraiment remarquables<sup>46</sup>. »

Ainsi, alors que dans les années 1880 le publiciste et historien Marius Vachon critique l'instruction trop théorique et artistique des arts appliqués dans les écoles de Beaux-Arts et d'arts appliqués<sup>47</sup>, sans relation avec les travaux manuels, l'école de dessin de Baccarat dispense un enseignement spécifique qui prépare à la production d'objets, et est étroitement liée à la pratique en atelier où la qualité d'exécution des travaux compte tout autant que les prix obtenus au concours de fin d'année de l'école<sup>48</sup>, lorsqu'au terme de leur apprentissage les jeunes gens sont orientés vers l'atelier qui correspond le mieux à leurs compétences. En outre, les meilleurs éléments sont récompensés par un versement sur leur livret de caisse d'épargne<sup>49</sup> et un raccourcissement de la durée d'apprentissage en intégrant une équipe jugée plus apte à les faire progresser. A contrario, des amendes, des mesures disciplinaires et un changement désavantageux d'atelier

**45** Léon, comte de Laborde (1807-1869), fut homme politique et critique d'art. Chargé de la section des arts industriels à l'Exposition Universelle de Londres en 1851, il fournit un *Rapport* qui eut un grand retentissement, exposant le problème des industries d'art face aux nouvelles données économiques et les conditions nécessaires à leur adaptation.

**46** Émile Auguin, *Baccarat, ses écoles ...*, *op. cit.*, p. 17.

**47** Stéphane Laurent, *op. cit.*, p. 285.

**48** En août 1909, le concours pour chaque division consiste en une « Étude d'après la bosse ».

**49** Vingt francs, dix francs et cinq francs. Voir *Notice sur la Cristallerie de Baccarat ...*, *op. cit.*, p. 15.

ou de compagnie, qui rallonge la durée du temps d'apprentissage, sont aussi instaurés<sup>50</sup>.

Exceptés les gamins de la halle (apprentis verriers) qui sont considérés comme des volontaires à partir de l'âge de douze ans, « les apprentis de tous les ateliers sont obligés de suivre les cours pendant tout le temps de leur apprentissage »<sup>51</sup>, soit les apprentis graveurs, tailleurs et les apprentis divers (ciseleurs, dessinateurs) dès l'âge de quinze ans. Répartis en deux groupes, ils se rendent quotidiennement à l'école de dessin de 16 h 30 à 18 h, une semaine sur deux. En revanche, les apprentis préparateurs de planches et ceux de l'atelier de sculpture assistent aux cours tous les jours. En 1900, les cours ne deviennent obligatoires que pour les apprentis tailleurs, graveurs et décorateurs<sup>52</sup>, ces derniers devant répondre aux besoins de la vogue des articles peints à l'émail ou à l'or. Au cours de l'année 1908-1909, cent cinq jeunes gens fréquentent l'école. Les apprentis dessinateurs et sculpteurs n'étant pas mentionnés dans cet effectif<sup>53</sup>, soit Baccarat recrutait alors exclusivement en externe des dessinateurs et des sculpteurs déjà formés, soit un enseignement artistique leur était spécialement dispensé à l'atelier de dessin. Ouvert à tous les métiers du cristal, l'enseignement du dessin permet donc à l'apprenti, quelle que soit sa qualification définitive à partir de l'âge de quinze ans, de comprendre les réalisations des dessinateurs de la manufacture puis de les exécuter.

La question de l'enseignement du dessin et de son importance dans la pratique en atelier concerne aussi le personnel féminin de la manufacture. Cette main-d'œuvre à bon marché, parce qu'elle est présente dans les ateliers de décors à froid, nécessite d'être formée. L'école de dessin comprend donc une « classe de jeunes filles »<sup>54</sup>, au nombre de vingt-huit au cours de l'année 1908-1909<sup>55</sup>. Elle a vraisemblablement été ouverte dans les dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle, au moment où Baccarat a le plus recours à la main-d'œuvre féminine et où les écoles d'arts appliqués s'ouvrent aux femmes comme l'École de dessin pour jeunes filles de Paris dirigée par Rosa Bonheur, qui est rattachée à l'École nationale des arts décoratifs en 1890. Le comte de Laborde était déjà en 1856 l'un des premiers à proposer le développement d'un enseignement de l'art pour

**50** Règlement concernant les cours de l'école de dessin, I1 b2, s.d., archives Baccarat L 121.

**51** *Ibid.*

**52** *Notice sur la Cristallerie de Baccarat...*, *op. cit.*, p. 15.

**53** Répertoire de l'année 1908-1909 dans le carton « École de dessin. Répertoires. 1884 à 1952 », archives Baccarat.

**54** Règlement concernant la « classe des jeunes filles » de l'école de dessin, I1, b1, s.d., archives Baccarat L 121.

**55** Répertoire de l'année 1908-1909 dans le carton « École de dessin. Répertoires. 1884 à 1952 », archives Baccarat.

les femmes, à même de fournir un travail minutieux<sup>56</sup>. En octobre 1867, Victor Duruy abondait dans le même sens en demandant de faciliter l'ouverture de cours professionnels pour jeunes filles dans les écoles d'art municipales<sup>57</sup>. À Baccarat, les jeunes filles sont autorisées à suivre les cours de l'école de dessin sur autorisation du directeur de la manufacture et de l'administrateur, sous conditions d'avoir fait leur Première communion et d'exercer, après quinze ans, dans un atelier. Les apprenties de l'atelier de gravure à la roue et du décor, de l'atelier de gravure chimique et des autres ateliers sont tenues de fréquenter l'école trois fois par semaine de 11 h à midi et ce pour une durée de deux à cinq ans, voire plus si elles possèdent « des dispositions spéciales »<sup>58</sup>.

## L'entrée dans le vingtième siècle

Grâce à des fondations solides acquises jusqu'à la fin du Second Empire, la cristallerie de Baccarat surmonte la récession économique des dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle et est à même, sous l'administration d'Adrien Michaut depuis 1883, d'affronter les crises qui parcourent la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Au tournant de la Belle Epoque, l'entreprise exporte une large moitié de sa production et compte plus d'un millier d'ouvriers. Pourtant, la main-d'œuvre dont les difficultés de recrutement s'accroissent encore davantage au lendemain de la Première Guerre mondiale, est constamment insuffisante pour répondre à la demande commerciale. La mécanisation, accrue pendant les années de crise économique afin d'abaisser les prix, continue d'être indispensable pour réaliser des articles taillés, fortement prisés et très rentables. Parmi eux figurent les flacons de parfum, secteur investi par Baccarat au début du 19<sup>e</sup> siècle et dont les ventes s'envolent, notamment auprès de parfumeurs comme François Coty et la maison Guerlain, auxquels s'ajoutent dès les années vingt les couturiers parfumeurs tels Jean Patou et Jeanne Lanvin. Dans ce contexte, Baccarat préfère laisser aux Gallé, Daum ou encore Saint-Louis les créations Art Nouveau et continuer de commercialiser et de montrer en 1909 à l'Exposition internationale de l'Est de la France à Nancy<sup>59</sup>, des modèles caractéristiques de l'éclectisme et de l'historicisme du 19<sup>e</sup> siècle

**56** Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués...*, *op. cit.*, p. 67.

**57** *Ibid.*, p. 166-167.

**58** Cinq ans minimum pour les apprenties de la gravure à la roue et du décor, trois ans pour celles de la gravure chimique, deux ans pour celles des autres ateliers. Voir le règlement concernant la « classe des jeunes filles » de l'école de dessin, I1, b1, s.d., archives Baccarat L 121.

**59** Voir le livre « Exposition de Nancy 1909 » composé du plan, des photographies du stand de Baccarat et des pièces exposées ainsi que le carton à dessins « Exposition de Nancy, dessins de taille », archives Baccarat.



**Fig. 9.** Vase Mûres, 1900. Nancy, Exposition internationale de l'Est de la France, 1909. Cristal clair taillegravé, monture en bronze doré. H. 34 cm. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 88.

qui continuent d'être plébiscités<sup>60</sup>. Néanmoins, si les modèles conçus par ses dessinateurs ne font pas montre d'un renouvellement artistique majeur, certains décors s'inspirent de la nature (**fig. 9**) et de la figure féminine (encrier *La Vague*, 1906) avant que des motifs floraux émaillés, davantage stylisés, accompagnent dans les années 1910 le virage vers la tendance Art déco.

Pour des raisons de coût, la direction de Baccarat n'est pas spécialement favorable à la création de modèles radicalement différents d'un point de vue formel et décoratif. Un objet peu voire pas du tout décoré nécessite en effet une réalisation exempte de défaut, qui est facilement dissimulable par les décors taillés ou gravés du

19<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>. Cependant, face à une pression institutionnelle forte pour imposer une nouvelle esthétique capable de lutter contre la concurrence allemande<sup>62</sup>, Baccarat s'engouffre malgré elle dans la tendance Art déco alors que les difficultés commerciales et industrielles se multiplient jusqu'en 1939. Le manque

**60** Louis Lafitte, *Rapport général sur l'Exposition internationale de l'Est de la France*, Nancy, 1909, Paris et Nancy, Berger-Levrault, 1912, p. 173.

**61** «Ce n'est pas tant la crise actuelle sur les articles de luxe qui nous inquiète que la mode qui détourne la clientèle de la décoration du cristal par la taille. L'art nouveau (sic) demande des pièces unies sur lesquelles rien ne masque les imperfections inévitables du cristal. Il est aussi peu avantageux pour la production des verriers que pour celle des tailleurs» (délibérations du conseil d'administration du 14 octobre 1930).

**62** Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués... op. cit.*, p. 550.

de main-d'œuvre oblige la manufacture à créer en 1929 une usine bretonne à Redon, dont le fonctionnement est très court avec la crise économique mondiale qui touche profondément la cristallerie dès 1931. C'est au prix d'une politique commerciale intense comprenant le lancement de nouveaux modèles très géométriques, la publicité, le démarchage actif des voyageurs ainsi que la quête de nouveaux marchés, le tout joint à une stricte gestion financière, que Baccarat évite de peu la faillite. Ainsi, alors que la cristallerie avait élevé un pavillon à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, elle ne réitère pas pareil engagement lors de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937, préférant plutôt investir en marge dans un plan de communication, qui incite les visiteurs à découvrir ses dernières créations, notamment celles conçues par l'artiste décorateur Georges Chevalier (1894-1987) et présentées dans les galeries d'exposition du dépôt de la rue de Paradis.

### La contribution de l'artiste décorateur Georges Chevalier

En proposant en 1916 au directeur du dépôt des décors émaillés de fleurs stylisés à peindre sur des garnitures de toilette, des vases et des verres, Georges Chevalier débute une collaboration ponctuelle avec Baccarat, qui s'avère féconde jusqu'aux années soixante-dix. Elle permet de commercialiser de manière inédite des bijoux (pendentif, 1932) et des sculptures animalières (*Panthère*, 1937) mais surtout, elle contribue à renouveler le répertoire de la manufacture à l'heure de l'Art déco grâce à l'appartenance du créateur au milieu artistique des années folles. Il est le concepteur extérieur parmi Maréchal, Vesques et Georges Dunaime qui signe le plus grand nombre de modèles pour la manufacture à cette époque.

Après être passé par l'École nationale des Arts décoratifs, Chevalier mène de front plusieurs activités en rapport avec la décoration. Exerçant dans l'atelier de l'artiste décorateur Maurice Dufrière, il conçoit aussi en 1922, au sein de la Maîtrise des Galeries Lafayette dirigée par Dufrière, plusieurs objets décoratifs et des ensembles de mobilier<sup>63</sup>. Parallèlement, il réalise plusieurs costumes et décors des Ballets russes de Serge de Diaghilev<sup>64</sup> sous la direction de Léon Bakst, dont il devient l'élève après leur rencontre en 1918<sup>65</sup>. Après le décès

**63** Dufrière Maurice, *La Maîtrise des Galeries Lafayette*, catalogue commercial, Galeries Lafayette, Paris, 1934, p. 2-4, 6, 17, 23, 27.

**64** Notamment ceux du ballet *La Belle au Bois dormant*. Les décors sont réalisés en collaboration avec Oreste Allegri et Polounine. La première représentation du ballet a lieu à Londres le 2 novembre 1921 au Théâtre de l'Alhambra. Voir Catalogue de l'exposition *Diaghilev: les ballets russes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, p. 95.

**65** *Ibid.*, p. 104.

de son maître en 1924, Chevalier participe à plusieurs projets d'envergure de décoration. Dans le pavillon de la SAD – dont il est membre depuis 1919 – qui a pour thème une *Ambassade française* à l'Exposition de 1925, et qui comprend l'aménagement et la décoration de pièces de réception et d'appartements privés, il collabore avec le décorateur Léon Jallot à la *Chambre de Monsieur*. À cette occasion, Baccarat le charge de la conception du pavillon qu'elle partage avec la maison d'orfèvrerie argentée Christofle. Les formes épurées aux décors stylisés qui sont présentées sont signées pour la plupart de Chevalier et de Georges Dunaime<sup>66</sup> et sont représentatives de l'ensemble de la production de Baccarat à cette époque. Le service de verres *Les Jets d'Eau* (fig. 10) au motif fréquemment employé dans les années vingt<sup>67</sup> côtoie le service *Pour le Yacht* au pied carré, idéal lors des voyages en mer. Il évoque la course au ruban bleu des grandes compagnies maritimes dans la traversée de l'Atlantique. Les motifs floraux (lampe à abat-jour en plumes) et animaliers (encrier *Poisson*) gravés en surface ou moulés (bas-relief *Cygne*) n'échappent pas non plus à la nouvelle tendance stylistique tout comme l'exotisme cher à Baccarat (vase en cristal noir). La mise en chantier en 1931 du paquebot *Normandie* par la Compagnie générale transatlantique, conçu comme l'ambassadeur des arts décoratifs français et lancé en 1935, procure ensuite au décorateur une commande pour l'aménagement de dix-sept cabines de 1<sup>re</sup> classe aux panneaux laqués, et de trois cabines de luxe en collaboration avec René Prou<sup>68</sup>.

Au cours des années trente, Chevalier transpose en cristal le cubisme joint au machinisme d'un Fernand Léger avec la création de services de verres (*Majestic, Atlantic*, 1930) et de vases (*Engrenage*, 1930) aux formes massives et aux décors taillés de pans coupés. Avec pour seule ornementation une jambe travaillée délicatement à la pince et la finesse du cristal mousseline, les services de verres *Aurèle, Avila* et *Leczinska* (1937) semblent interpréter en partie les théories prônées par Adolf Loos et l'Union des artistes modernes fondée en 1929. Au-delà de préfigurer développement contemporain des collaborations entre Baccarat et des designers externes, l'association Baccarat-Georges Chevalier a grandement contribué à la construction du style Baccarat.

**66** *Compagnie des cristalleries de Baccarat, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels, Paris 1925*, Paris, Hachard & Cie, 1925.

**67** Woodham Jonathan M., « Du motif à l'abstraction », in *L'Art déco dans le monde, 1910-1939* (Benton Charlotte, Benton Tim et Wood Ghislaine, dir.), Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 114-115.

**68** Fonds de la Compagnie Générale Transatlantique, cotes 1997 004 6280 et 1997 004 6467. Archives de l'association French Lines au Havre.



**Fig. 10.** Service Les Jets d'eau, carafe bouchée, verre à eau, verres à vin, coupe à champagne et verre à liqueur, Georges Chevalier, Paris, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925. Cristal clair soufflé, décor de jets d'eau gravé à la roue, pieds et jambes en cristal soufflé-moulé dépoli à l'acide. Baccarat, collection patrimoniale. D'après Lerch Michaela, Morel Dominique (dir.), *Baccarat La légende du cristal*, Paris, Paris Musées, 2014, p. 100.

À l'origine de la création chez Baccarat il y a donc les ressources locales – tant humaines que terrestres – les spécificités de la matière mais aussi un savoir-faire lentement acquis et transmis de génération en génération depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Fondée en Lorraine, cette industrie spécialisée dans la création, la production et la commercialisation d'articles de table et de décoration de luxe a dû faire preuve de créativité et d'innovation pour se faire une place et durer dans le secteur des arts de la table où les verreries et cristalleries étaient alors légion. Elle y est parvenue grâce à des dirigeants successifs qui ont su très tôt prendre les bonnes décisions pour absorber habilement la concurrence et créer des produits de qualité adaptés aux marchés français et étrangers, ceci en prenant toujours en compte l'appareil productif et en entretenant le savoir-faire des verriers bacchamois, qu'importe les bouleversements économiques et politiques qui jalonnent cette longue période comprise entre 1760 et 1939.

# PIERRE-ÉMILE LEGRAIN, UN CRÉATEUR SINGULIER DE LA PÉRIODE ART DÉCO

LUCIE BARISSET

Doctorante à Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Léon Moussinac (1890-1964)<sup>1</sup> est certainement un de ceux qui cernèrent le mieux la singularité de Pierre-Émile Legrain<sup>2</sup> lorsqu'il écrivit :

« La personnalité de Pierre Legrain devait se laisser séduire par les problèmes d'organisation et de décor d'intérieur pour une minorité sociale particulièrement riche et désireuse de paraître informée du meilleur. De là aussi, parce que particulièrement riches, des ensembles mobiliers particulièrement exceptionnels. L'art de Pierre Legrain est exclusif<sup>3</sup>. »

Esprit brillant, parce que les cours ne vont pas assez vite à son goût, Pierre-Émile Legrain (1889-1929) décide de quitter le collège Sainte-Croix de Neuilly pour faire seul son éducation. Il a alors douze ans. Il se passionne tout particulièrement pour la mythologie, l'histoire ancienne et l'histoire de l'art. Aux dires de son beau-fils, « ce qui frappait d'emblée tout interlocuteur de Pierre Legrain devenu homme, était sa culture, sa grande érudition »<sup>4</sup>. Désireux de maîtriser l'art du dessin, il s'inscrit à l'École Germain Pilon où il fait la rencontre de deux condisciples, Robert Delaunay et Robert Bonfils, avec lesquels il se lie d'une solide amitié.

Cette vie vouée à l'étude est bientôt remise en question par le décès de son père qui n'a pas supporté la perte de son entreprise et de tous ses biens

**1** Léon Moussinac adhère au Parti communiste français en 1924 et fonde, en 1932, avec Paul Vaillant Couturier et Aragon l'Association des Écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR). De 1946 à 1959 il est directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD).

**2** Cet article est tiré du mémoire de Master 2 de Lucie Bariset, *Pierre-Legrain, un créateur singulier de la période Art déco.*, sous la direction de Stéphane Laurent, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

**3** Léon Moussinac, *Intérieur IV*, Éric Bagge, Paul Follot, Léon Jallot, Mme B. J. Klotz, Pierre Legrain, Martine-P., P. Montagnac, René-Prou, L. Sognot, Paris, A. Lévy, n.p.

**4** Jacques Anthoine-Legrain, « « Souvenirs » sur Pierre Legrain », Jacques Millot (intro.), *Pierre Legrain relieur. Répertoire descriptif et bibliographique de mille deux cent trente-six reliures*, op. cit., p.xii.

personnels<sup>5</sup>. Période de « misère noire »<sup>6</sup> pendant laquelle Pierre-Émile Legrain, en tant que fils aîné, a la charge de son jeune frère et de sa mère. Pour subvenir à leurs besoins il vend ses talents de caricaturiste à différents journaux et réalise des décors de théâtre « qu'il peignait à longueur de nuit, sans souci d'une santé à laquelle les veilles et les efforts physiques étaient interdits<sup>7</sup> ».

## Les débuts et la création de reliures

Paul Iribe (1883-1935) a tôt fait de remarquer son génial coup de crayon et l'emploie pour le journal qu'il vient de lancer, *Le Témoin*<sup>8</sup>. À ses côtés, il apprend la mise en page, la composition typographique et le tracé des lettres au pinceau ou au tire-ligne. Commence alors une longue collaboration qui va amener les deux hommes à travailler ensemble sur de multiples projets.

Toutefois, le manque de reconnaissance dont fait preuve Iribe à l'égard de Legrain, ne tarde pas à exaspérer ce dernier. Jacques Anthoine-Legrain<sup>9</sup> rapporte dans ses souvenirs :

« Iribe décorateur donnait à Legrain de vagues indications de formes, susurrant doucement avec un regard très affectueux derrière ses énormes verres de myope : “Mon petit PEL, si vous voulez être gentil, mettez-moi cela au point... , c'est pour demain”, et PEL bonne pâte, comme doué pour l'acrobatie, passait la nuit à découper et à agencer une maquette de carton, minutieusement cotée, (...). En ai-je vu de ces adorables intérieurs de poupée! (...). Je le vois encore, le front haut, intelligent, la tête légèrement penchée de côté, une petite pointe de langue d'élève studieux dépassant les lèvres, tellement il s'appliquait sur sa planche, planche qu'il brandit, un jour de colère, au-dessus de la tête de Paul Iribe, en lui disant seulement, mais très pâle : “Sortez, Paul”. Celui-ci n'insista pas et c'est de cette époque que datent les premières maquettes signées P. L. »<sup>10</sup>

De cette période où il travaille comme « nègre », seul un vide-poche en acajou teinté noir, rouge et or, signé et daté « P.L. 16 », ayant appartenu à Jacques Doucet, peut lui être attribué de façon certaine (**fig. 1**). Néanmoins, cette éducation

**5** Ce fut un important et riche propriétaire d'une distillerie, dont une association malheureuse le dépouilla, le conduisant à la ruine.

**6** C'est ainsi que son beau-fils Jacques Anthoine-Legrain qualifie cette période de grande misère que connut son beau-père.

**7** *Ibid.*, p. XII.

**8** Le premier numéro du *Témoin* paraît à l'automne 1906.

**9** Jacques Anthoine-Legrain est le fils de l'épouse de Pierre-Émile Legrain, Marie Legrain, soit son beau-fils.

**10** J. Anthoine-Legrain, *op. cit.*, p. XII.



**Fig. 1.** Pierre Legrain, *Vide poche*, 1916. Acajou noir verni, rouge et or, 66 × 40,5 × 24,5 cm. Signé : PL 16, Paris, Musée des arts décoratifs, n° inv. 38 147. Photographie Musée des Arts Décoratifs.

auprès d'Irribé portera ses fruits et aura une influence certaine sur ses réalisations futures.

En pleine guerre, réformé pour insuffisance cardiaque, Pierre Legrain désespère de trouver du travail et vient frapper à la porte du mécène qui aussitôt lui propose de faire des reliures. Devant l'inattendu de cette proposition, Pierre Legrain qui n'a jamais fait que des meubles et de la décoration, hésite quelque peu. Jacques Doucet, imperturbable, insiste :

« [...] je me suis débarrassé de tout ce que j'avais d'ancien. Maintenant, j'ai des meubles modernes, des tableaux modernes, des livres modernes, mais quand je donne l'un de ceux-ci à relier, on me l'abîme avec des reliures compliquées, affreuses, copies ou pastiches de vieilles reliures. À des livres

modernes, je veux des reliures modernes. Jusqu'ici, je n'ai trouvé personne pour m'en faire. Vous vous y mettez et cela ira très bien. »<sup>11</sup>

Legrain installe son atelier de reliure dans les appartements privés du mécène et commence alors une collaboration qui va cesser en 1929, année fatidique aux deux hommes, puisqu'ils décéderont à quelques mois d'intervalle.

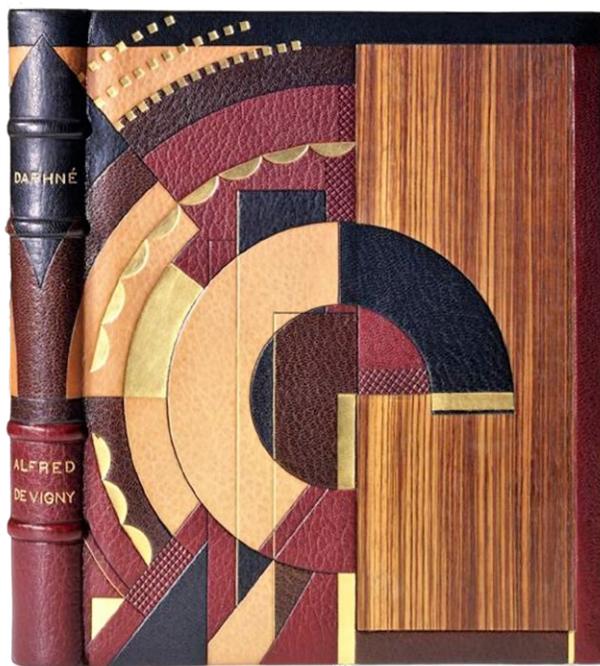
De 1917 à 1919, Legrain réalise pour Jacques Doucet non moins de 370 reliures au style identifiable immédiatement. Paradoxalement, c'est son manque de connaissance en matière de reliure et dorure, allié à la pénurie de matériaux, qui contribue à son succès. Ignorant tout des méthodes de ses devanciers, « il opéra une réforme radicale en se servant en effet de toutes les formes géométriques, exécutées à l'aide d'une règle, d'une équerre et d'un compas »<sup>12</sup>. Rapidement, le décorateur-reliureur utilise des motifs toujours plus complexes : des arcs de

**11** Marie Dormoy, « Pierre Legrain et Jacques Doucet », dans *Pierre Legrain relieur. Répertoire descriptif et bibliographique de mille deux cent trente-six reliures*, op. cit. p. xviii.

**12** Roger Devauchelle, *La reliure en France de ses origines à nos jours*, tome III, Paris, Librairie Jean Rousseau-Girard, 1961, p. 153.

cercles, des pointillés, des hachures, et « des ondes stylisées » établis en séries par grandeurs croissantes, permettant des répétitions concentriques ou allongées, donnant force et somptuosité à ses reliures. Avec ce répertoire formel, Legrain est en mesure d'exprimer ce qu'il souhaite : « quand les courbes se brisent et que les anneaux volent en éclats pour dire l'âme de la danse et celle de Loïe Fuller, l'esprit de la reliure moderne se manifeste dans ce déséquilibre des axes<sup>13</sup> ».

Ses armes faites, il utilise des matériaux inédits, le plus souvent rares et précieux, comme l'or, l'argent, du nickel, du cuivre, de l'aluminium ou platine mais également du bois exotique, de la nacre, de l'ivoire, de l'écaïlle, des peaux de reptiles, de batraciens et du galuchat (**fig. 2**). L'originalité et la qualité de ses reliures lui permettent de toucher d'autres collectionneurs. En une douzaine d'années, Legrain réalise pour différents mécènes comme Henri de Monbrison, Robert de Rothschild ou encore le baron Gourgaud et Robert Azaria, plus de 1300 reliures et, à l'Exposition Internationale de 1925, en maître absolu de son art, loué unanimement par la critique, il reçoit le prix Blumenthal.



**Fig. 2.** Pierre Legrain, reliure *Daphné* d'Alfred de Vigny, vers 1924. Maroquin, or et bois des îles, 33 × 23,5 cm dans *Pierre Legrain relieur*, Librairie Auguste Blaizot, Paris 1965, n° 1182, planche XXII. Photo (C) BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF.

**13** J. Guignard, « Pierre Legrain et la reliure, Évolution d'un style » dans *Pierre Legrain relieur...*, *op. cit.* p. xxxiii.

## Les premiers meubles pour Poiret

La complicité entre Jacques Doucet et Pierre Legrain ne s'arrête pas là. En 1913, après la dispersion de sa collection du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque, on l'a vu, le couturier ne veut plus être entouré de « vieilleries », celui-ci décide d'emménager dans un nouvel appartement, avenue du Bois<sup>14</sup>. Cette installation se fait en deux temps : un premier agencement est réalisé avec ses toiles impressionnistes et des créations de Paul Iribe, Clément Rousseau, René et Suzanne Lalique, Eileen Gray, Guy-Pierre Fauconnet pour l'Atelier Martine... Puis, nous le verrons, après-guerre lorsque, sous l'influence de Pierre Reverdy et d'André Breton, les œuvres cubistes et surréalistes s'invitent chez le mécène, Pierre-Émile Legrain et Marcel Coard (1889-1974) réalisant des meubles d'influence africaine.

Le couturier a en effet mandaté Pierre Legrain pour réaliser des meubles qui puissent s'harmoniser avec ses différentes collections. Selon le couturier, le décorateur est celui à qui revient la charge de mettre en scène et d'unifier ses différentes collections dans une œuvre d'art totale. « Pour lui, explique Chantal Georgel, il n'y a pas de rupture ou de hiérarchisation entre les beaux-arts, les arts décoratifs et les civilisations autres<sup>15</sup> ». Ce mélange des genres est loué dans le magazine *Fémina* : « L'éclat sourd et profond des coloris, la beauté délicate des matériaux, le dessin des pièces et leur composition, font de chacune d'entre elles autant de chefs-d'œuvre de l'art décoratif...<sup>16</sup> ».

Pendant la guerre, son atelier de reliure installé dans la salle à manger du couturier, le décorateur-reliure a eu tout le loisir d'étudier la collection d'art nègre de son mécène<sup>17</sup> dont il avoue, sans réserve, que « la contemplation » a « modifié sa sensibilité »<sup>18</sup>. Ainsi il n'est pas « désorienté » lorsque Doucet lui demande de créer un mobilier d'influence subsaharienne. Les meubles de Pierre Legrain les plus directement inspirés de la culture africaine sont, sans conteste, ses tabourets dont la forme est très proche de ceux de la Côte d'Ivoire ou du Congo, et ses sièges rappelant les trônes du Dahomey (fig. 3).

Pendant deux années de suite, la revue *Art et Décoration* reproduit des meubles « africains » de Legrain. En 1923, dans un reportage consacré au « XIV<sup>e</sup> Salon des artistes décorateurs », elle montre un tabouret curule en galuchat blanc et, l'année suivante, elle publie un cliché pleine page du « Bureau-bibliothèque »<sup>19</sup>, une pièce entièrement meublée par Legrain, exposée au XV<sup>e</sup> Salon

**14** Aujourd'hui avenue Foch.

**15** Chantal Georgel (dir.), *Jacques Doucet, collectionneur et mécène*, Paris, Les Arts décoratifs / INHA impr. 2016. p. 114.

**16** « Un temple de l'art moderne, l'appartement de M. J.D. », *Fémina*, février 1925, p. 29.

**17** Avenue du Bois, de 1917 à 1919.

**18** Léon Rosenthal, « Pierre Legrain Relieur », *Art et décoration*, mars 1923, p. 68.

**19** Un cliché de cet agencement est reproduit, dans la revue *Art et Décoration* de juin 1924, p. 182.



**Fig. 3.** Pierre Legrain (1889 – 1929), *Tabouret curule*, vers 1923. Hêtre massif, 53 × 49,5 × 30 cm, Louvre, Abu Dhabi, inv. LAD 2009 – 002. Photographie extraite du catalogue de la vente « Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé », de la vente *Christie's*, Paris, du 23-25 février 2009, lot 289, p. 200.

des artistes décorateurs. De son côté, Léon Moussinac dans *Le Meuble français moderne*<sup>20</sup>, montre également quelques meubles de Legrain exposés au Pavillon Marsan en 1923, dont un tabouret curule qui s'inspire – très directement – des modèles originaux utilisés par les chefs Ashanti lors des cérémonies. Son assise gainée de galuchat blanc repose sur cinq pieds colonnes, quatre en laque noire et un central également recouvert de galuchat, sur un socle rectangulaire laqué.

Legrain réussit ce tour de force de concevoir des meubles qui, tout en préservant leur singularité, se « fondent » dans le décor pour mieux servir les œuvres qu'ils accompagnent. Avec son esprit poétique, André Suarès évoque cette ambiance particulière :

« Chez vous, les fragments s'accordent; les morceaux se rejoignent. Les objets cessent d'être disparates; et le tout va ensemble. [...] L'ensemble harmonieux est donc votre plus belle trouvaille. [...] Je vous dirai les deux raisons que j'y vois : c'est l'art de l'Extrême-Orient qui fait, chez vous, l'accord des éléments contraires. Voilà qui est bien curieux. (...) Ce qui s'oppose est aussi ce qui se confronte et dont on peut abolir la dissonance, dans une plus savante harmonie. Là peut naître le style<sup>21</sup> ».

Ce « Bureau-bibliothèque<sup>22</sup> » est également l'occasion de voir un tabouret en placage d'ébène, incrusté de pastilles de nacre (**fig. 4**), dont Jeanne Tachard, possédait un exemplaire original. Grande amie de Jacques Doucet, collectionneuse passionnée, elle avait une importante collection d'art africain dont plusieurs

**20** Léon Moussinac, *Le Meuble français moderne*, Paris, Librairie Hachette, 1925, fig. 63.

**21** André Suarès, lettre à Jacques Doucet datée du 23 novembre 1928 cité dans François Chapon, *Mystère et splendeur de Jacques Doucet, 1835-1929*, op. cit., p. 337.

**22** Le « Bureau-bibliothèque » conçu pour le Salon par Pierre Chareau, Degaine, Csaky et Miklos sous le titre « La réception et l'intimité d'un appartement moderne ».

archétypes de tabourets Ashantis, comme le montre la photo du salon de sa villa à la Celle-Saint-Cloud entièrement décorée par Pierre Legrain<sup>23</sup> (fig. 5).



**Fig. 4.** Pierre Legrain, *Tabouret curule*, vers 1923. Bois laqué noir, galuchat et or, 56,2 × 53,3 × 35,6 cm, VMFA, G 346- Lewis Decorative Arts Galleries, object number: 85.123.2 Photographie Virginia Museum of Fine Arts.



**Fig. 5.** Salon de la Villa de Madame Tachard à la Celle Saint-Cloud. Photographie extrait du catalogue « Arts Décoratifs du XX<sup>e</sup> siècle » de la vente *Camard*, Paris, 2 juin 2006, p. 79.

**23** Photo du Salon de la Villa de Madame Tachard à la Celle Saint-Cloud reproduite dans le catalogue de vente *Camard*, Paris, 2 juin 2006.

## La créativité des derniers aménagements

Contrairement au couturier qui se montre très directif<sup>24</sup>, Jeanne Tachard laisse « carte blanche » au décorateur pour la transformation de sa villa<sup>25</sup>. Ce projet est pour Legrain l'occasion de réaliser une œuvre d'art totale. Il prend tout en compte : le plan d'aménagement, l'éclairage, le choix des tons employés pour chaque pièce, la coutellerie, les poignées de portes, le parc qui entoure la demeure, jusqu'aux fleurs coupées pour garnir les vases de l'entrée, qu'il choisit lui-même.

Le parti pris choisi par Legrain en accord avec sa cliente est celui de surfaces dépouillées, animées par des tons vifs et contrastés. Chaque pièce retient « une dominante colorée, en vue de réaliser l'accord souhaité avec le mobilier<sup>26</sup> ». Le boudoir « jaune citron de la voûte au dallage. Le divan, la bibliothèque, le coffre du piano [doivent avoir] un revêtement analogue à celui des murs. Le hall entièrement blanc », « le fauteuil rouge », « La salle à manger d'un blanc mat est ornée d'un tressage de lame vermillon<sup>27</sup> ». Lorsque Legrain choisit ces coloris, il a à l'esprit le plan d'aménagement et la future disposition du mobilier. Peut-être ici, encore plus qu'ailleurs, ses créations « témoignent d'une aversion profonde pour l'ornement, pour la ligne sinueuse, et révèlent une recherche de simplicité géométrique, cubiste même si l'on veut<sup>28</sup> ». Dans toute la maison, le mobilier décline ses figures épurées : un canapé à la structure cubisante, un fauteuil aux lignes géométriques, dont les accotoirs en parchemin clair tranchent avec le bois laqué rouge-brun, une table basse et sièges de forme carrée, le tout savamment dispersé sur un sol de dalles de verre argenté.

L'œuvre la plus originale du décorateur est peut-être le jardin qui entoure la villa. Là, il se livre à un remaniement total du paysage, faisant correspondre formellement l'espace intérieur de la maison avec l'extérieur. Le jardin ainsi « entièrement bouleversé et recréé, fut dessiné à la manière d'une reliure où le maroquin était le gazon, le décor mosaïqué fait de fleurs aux teintes savamment agencées, et variables au gré des saisons »<sup>29</sup>. Avant son intervention le jardin « était de type anglais », c'est à dire « romantique » et soumis, évidemment, aux saisons. Cette idée d'éphémère ne lui plaît pas. Il estime qu'« un jardin ne doit

**24** Doucet impose un cahier des charges assez strict à Legrain, et pour certaines créations, la collaboration avec d'autres artistes comme, par exemple, Gustave Miklos ou Édouard Degaine.

**25** Elle confie également à Pierre Legrain la réalisation de deux appartements situés à Paris, au 41 rue Émile-Menier.

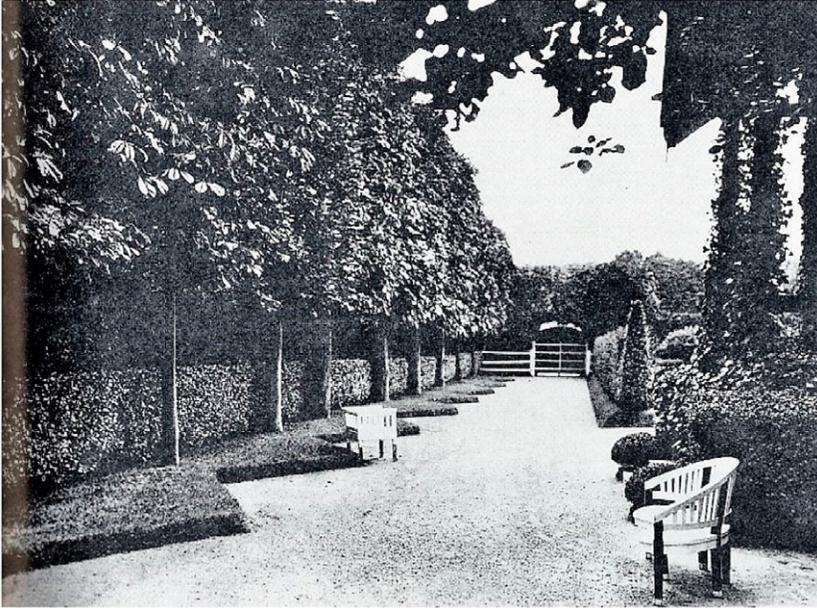
**26** « La Villa de madame Tachard à la Celle-Saint-Cloud », *Vogue*, 1<sup>er</sup> juin 1925, p. 68.

**27** *Ibid.*

**28** G. Varenne, « Quelques ensembles de Pierre Legrain », *op. cit.*, p. 406.

**29** Robert Bonfils, « Pierre Legrain décorateur », dans *Pierre Legrain relieur. Répertoire descriptif et bibliographique de 1.236 reliures*, *op. cit.*, p. xxxvi.

pas vivre de tel mois à tel mois pour mourir pendant la période froide<sup>30</sup> » mais doit d'être le prolongement de l'intérieur, non plus une annexe des beaux-jours (fig.6).



**Fig. 6.** Villa de la Celle Saint Cloud, allée en dents de scie, vers 1924. Photographie extrait de l'ouvrage Dorothée Imbert, *The Modern Garden in France*, Yale University Press, 1993, p. 114.

Pour le critique Maurice Martin du Gard c'est un appartement, d'une superficie relativement restreinte, qu'il doit agencer suivant un cahier des charges très strict, répondant aux impératifs liés au mode de vie d'un homme de lettre : étude, calme et rigueur.

Afin de donner à ce lieu son atmosphère studieuse, Legrain commence par travailler l'éclairage. Il place, au-dessus des bibliothèques, des luminaires composés de tubes lumineux dissimulés derrière « des plaques de verre dépoli<sup>31</sup> » diffusant une lumière douce, propice à la lecture. Le livre, ensuite, objet central de cette pièce, est traité comme part intégrante du décor. Alignés, de manière à recouvrir d'une façon homogène la surface murale, les deux milles volumes

**30** *Vogue*, *op. cit.* p. 28.

**31** Ernest Tisserand, « Un Ensemble de Pierre Legrain », *L'Art Vivant*, janvier 1928, p. 25.

disposés ainsi constituent « un parti décoratif remarquable » et une « saine adaptation » du décor « aux besoins impérieux de l'habitant<sup>32</sup> ».



**Fig. 7.** Pierre Legrain, *Fauteuil « dents de scie »*, vers 1927. Cuir teinté noir et chêne, 80,5 × 76,5 × 71 cm. Photographie extraite de la vente « Arts décoratifs du xx<sup>e</sup> siècle », *Christie's*, Paris, vente du 20 mai 2014, lot 35, p. 40.

Toujours dans l'esprit de préserver cette ambiance où règne un certain « ordre moral<sup>33</sup> », le mobilier fait montre, lui aussi, d'une certaine rigueur. Il se compose d'« une table de travail, une petite table qui reçoit des livres « en instance », deux fauteuils pour les visiteurs et un fauteuil de travail, solide et d'aplomb mais moins lourd que les autres, plus nerveux que trapu<sup>34</sup> ». D'aspect un peu robuste par sa forme et sa matière, le bureau en chêne teinté brun cérusé blanc, avec son large et épais plateau, s'appuie sur deux montants latéraux flanqués chacun de deux tiroirs à découpe angulaire. Ce meuble, dont la structure s'appuie sur un socle rectangulaire, fait écho au fauteuil en cuir noir et dossier cintré, posé également sur un socle rectangulaire. Deux gros fauteuils, en cuir noir, à dossier trapézoïdal et patins à découpe en dents de scie (**fig. 7**), viennent compléter cet ensemble à « l'esprit solide et constructif ». Au sol, point de tapis ; sur les murs, un seul tableau et sur les meubles, aucun bibelot. Cette ambiance à laquelle Legrain nous a peu habitués et que certains qualifient de « grave »<sup>35</sup> est atténuée par le luminaire, une grosse boule argentée entourée d'un anneau également argenté évoquant la planète Saturne. « La planète étrange profilant des ombres

**32** *Ibid.*

**33** *Ibid.*

**34** *Ibid.*

**35** Ernest Tisserand, « Un Ensemble de Pierre Legrain », *op. cit.*, p. 24.

bien amusantes sur les murs et réfléchissant sur son hémisphère inférieur tous les objets, toutes les figures de la table. C'est joyeux et irritant à la fois<sup>36</sup> ».

À l'instar de Jeanne Tachard, l'artiste Pierre Meyer, ce « fils d'une excellente famille parisienne<sup>37</sup> », laisse toute latitude à Pierre Legrain pour repenser un vieil hôtel particulier, avenue Montaigne, qu'il acquiert en 1926. Pendant plus de trois mois, Legrain se consacre quasi-exclusivement à ce chantier, dont il commence par modifier les volumes. Il réalise ensuite pour ce lieu des meubles spectaculaires comme une étagère d'angle en bois doré dite « étagère en aile d'avion » ou une table basse en python et métal nickelé de 2,18 mètres de longueur. Sa réalisation la plus grandiose reste certainement son piano en verre et cuivre doré, reposant sur un pied central unique, dont la transparence permet de visualiser le jeu des cordes, matérialisant ainsi la musique. Cet instrument, mis au point avec les ingénieurs de la maison Pleyel, fait l'objet d'un dépôt de brevet d'invention quelques jours avant d'être exposé à la galerie La Renaissance<sup>38</sup>. Échaudé par les contrefaçons dont il est l'objet depuis plusieurs années, Legrain, d'un naturel plutôt placide, se montre maintenant méfiant<sup>39</sup>. Toutefois très avant-gardiste, l'invention est loin de faire l'unanimité<sup>40</sup>. Ernest Tisserand, si élogieux à propos des meubles réalisés pour Maurice Martin du Gard, critique sévèrement ce piano qui « exhibe » son mécanisme et dont « la laideur des premières automobiles peut seule lui être comparée »<sup>41</sup>.

## La question du ralliement à l'Union des artistes modernes

À partir de 1926, avec Pierre Chareau, Dominique, Raymond Templier et Jean Puiforcat, il appartient au Groupe des Cinq, qui (à l'exception de Dominique) bientôt adhèrent à l'*Union des Artistes Modernes*, fondée en mai 1929. Cette adhésion de Pierre-Émile Legrain avec l'UAM est quelque peu déroutante et interpelle quant aux réelles motivations qui incitent le décorateur jusqu'alors « séduit par les problèmes d'organisation et de décor d'intérieur pour une minorité

**36** *Ibid.*

**37** Yvon Novy, « L'Artiste de Music-Hall Pierre Meyer se suicide dans un hôtel de Rouen », *Comoedia*, 14 mars 1933, p. 1.

**38** Ce modèle de piano a fait l'objet d'un dépôt de brevet d'invention n° FR670630 (système de pied unique pour piano à queue) déposé le 1<sup>er</sup> mars 1929 par Pierre Legrain.

**39** Legrain adresse, au moment de l'exposition des Arts décoratifs de 1925, une lettre intitulée « Copier, c'est voler » dans laquelle il se dit « victime de vols manifestes », et ce, depuis plusieurs années.

**40** Signalons néanmoins l'article particulièrement élogieux de René Chavance, « Un Piano de verre », *Art et décoration*, janv.-juin-1929, p. 122.

**41** Ernest Tisserand, « Cinq », *L'Art Vivant*, 15 avril 1929, p. 320.

sociale particulièrement riche<sup>42</sup> à se « commettre » avec ce groupement dont les statuts seront publiés en 1934<sup>43</sup>, revendique un art social, destiné au plus grand nombre ? La réponse n'est pas évidente. Ce qui est certain, c'est qu'en claquant la porte de la SAD, les membres de l'UAM font figure de protestataires.

Interrogés sur les motivations de leur départ, leurs réponses sont disparates et peu précises. Djo-Bourgeois dans *L'Art Vivant*<sup>44</sup> déclare qu'ils étaient une vingtaine de décorateurs « de la même tendance » à vouloir exposer ensemble pour « rompre la monotonie des cases individuelles, chères aux principes de la Société » et que comme un accord satisfaisant n'a pu être trouvé, ils ont préféré s'abstenir, sans oublier de préciser que leur désistement « fera le bonheur de quelques-uns et [que] le Salon sera plus homogène ». Raymond Templier, quant à lui, dénonce « l'invasion<sup>45</sup> » de nouveaux exposants souvent aux qualités contestables : la SAD privilégierait la quantité au détriment de la qualité. Francis Jourdain de son côté place cette scission sous un angle plus politique<sup>46</sup>. Quant à Pierre-Émile Legrain, il ne fait aucune déclaration.

Aussi peu convaincantes que soient ces explications, la rupture leur donne une grande visibilité. La presse parle abondamment de cette nouvelle union et dans sa grande majorité approuve la formation de ce nouveau groupement. N'était-ce pas l'objectif recherché ?

De plus, elle juge sévèrement la SAD, qui n'a pas su, selon ses dires, faire ce qu'il fallait pour retenir ses « jeunes ». Louis Cherronet avance même le fait que le Salon des artistes décorateurs n'a plus de raison d'être puisqu'il ne remplit plus sa fonction : « Autrefois, la Société atteignait parfaitement son but. C'était un groupe de combat. Elle luttait pour un idéal, pour une rénovation de l'art décoratif. Pourquoi alors maintenant, avec une certaine complaisance envers

**42** Léon Moussinac, *Intérieur IV*, Éric Bagge, Paul Follot, Léon Jallot, Mme B. J. Klotz, Pierre Legrain, Martine-P., P. Montagnac, René-Prou, L. Sognot, A. Lévy, Paris. p. 3.

**43** Manifeste de l'UAM « Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine », 1934.

**44** Ernest Tisserand, « Le Prochain salon des Décorateurs : ce qu'on y verra et ce qu'on n'y verra pas », *L'Art Vivant*, mai 1929, p. 15.

**45** Pierre Lazareff, « Les « Jeunes » quittent le Salon des Artistes Décorateurs », *Paris-Midi*, 14 mai 1930.

**46** « La modeste société fondée par René Guilleré a grandi et s'est enrichie ; elle s'est aussi officialisée. De façon à préserver leur place au soleil, les Décorateurs ont jugé tactiquement raisonnable de mettre leur direction entre les mains de politiciens en lorgnant sur les clés de palais nationaux. Les membres du comité avaient des rangs importants dans les ministères, et les ministres des places importantes lors des réceptions et des banquets de la Société », Francis Jourdain, « Origin and raison d'être of the new society », *Creative Art*, Vol. VIII, juillet-décembre 1930, p. 369, cité dans Cécile Tajan, 1929, *La Scission SAD-UAM*, op. cit. p. 13.

les puissances d'argent et la production commerciale, cette recherche de l'éloge facile et immédiat, ce goût du triomphe sans péril ?<sup>47</sup> ».

Même s'ils ne sont pas revendiqués ou simplement évoqués, des motifs d'ordre économique semblent, en grande partie, avoir motivé la séparation. Dans le charivari du Grand-Palais, se faire remarquer est en effet difficile. Comme le souligne Cécile Tajan<sup>48</sup>, si ce départ est une plaidoirie en faveur de leur conception de la modernité, elle semble également un moyen de défendre des intérêts communs. Les grands décorateurs comme Ruhlmann, les ateliers des grands magasins (La Maîtrise, Pomone, Primavera), les maisons de décoration occupent une place prépondérante au Salon et prennent les meilleurs emplacements. Il devient urgent de se faire remarquer et de s'imposer face à cette concurrence qui dispose de larges moyens financiers pour mettre en valeur ses créations.

La première exposition des « dissidents » se tient au Salon d'Automne et donne lieu à une publication présentant leurs membres et travaux. Cette première édition est également l'occasion de montrer leur logotype réalisé par Pierre-Émile Legrain. Composé de trois lettres tricolores entrelacées, (noir, rouge, blanc) ce logo, très lisible, occupe l'intégralité de l'espace de la couverture (**fig. 8**). S'il est resté le symbole d'un grand mouvement artistique de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, néanmoins l'œuvre la plus emblématique de Pierre-Émile Legrain reste le *Studio* de Saint-James, aujourd'hui disparu.

**47** Louis Cheronnet, « La section française du XX<sup>e</sup> Salon des artistes décorateurs », *Art et décoration*, Juillet-décembre 1930, p. 1-2. Évidemment ces opinions ne sont pas communes à l'ensemble de la presse qui juge que le style fonctionnaliste et international s'oppose à la singularité et au savoir-faire français. La peur du chômage de l'artisan français est également très présente. L'inquiétude de l'État français est palpable. Dans un discours le sous-secrétaire d'État au Beaux-Arts, André François-Poncet déclare : « Repoussons ce rationalisme, qui confine à la déraison ! L'Art français qui a toujours vécu de la libre invention de ces chercheurs, de la prodigieuse habileté de sa main-d'œuvre, n'a rien à gagner aux succès des abstractions géométriques, des concepts internationaux, au développement du styles "standard" qui (...) condamne au chômage une grande partie de nos ouvriers d'art ».

**48** Cécile Tajan, 1929, *la scission SAD-UAM*, *op. cit.*

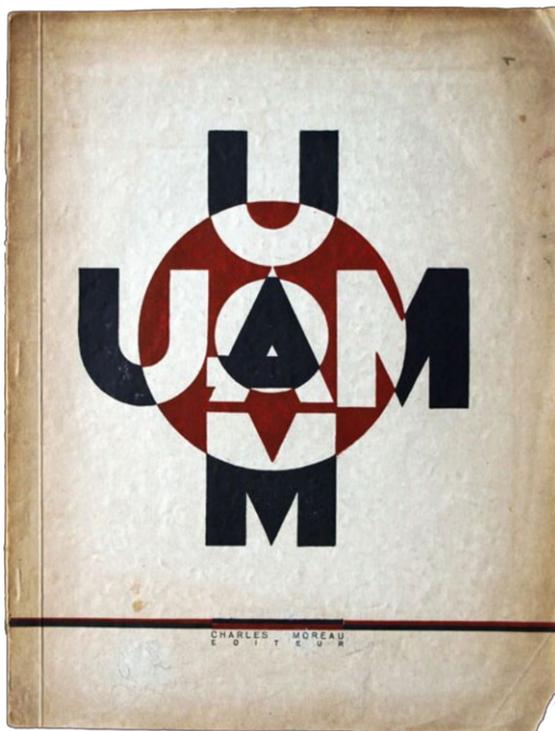


Fig. 8. Pierre Legrain, couverture du *Premier bulletin de l'UAM*, juillet 1929. Documentation du musée des Arts Décoratifs.

### Le Studio Saint-James et la mort prématurée

Dès 1923, Jacques Doucet qui, sous l'influence d'André Breton, na cessé d'accroître sa collection d'œuvres avant-gardistes, cherche un écrin qui puisse accueillir dignement ses nouvelles acquisitions. Après une tentative avortée d'édification au Pecq, le couturier décide de faire surélever l'hôtel particulier de son épouse, qui longe la rue Saint-James, pour y créer son *Studio*. L'architecte Paul Ruaud<sup>49</sup> est en charge de la construction et Pierre Legrain est désigné comme « le grand ordonnateur<sup>50</sup> » de ce projet : il s'occupe du plan, de l'agencement, de choisir ses collaborateurs et, plus généralement, de s'assurer du bon déroulement des

<sup>49</sup> Paul Ruaud (1882-1960) est diplômé de l'École spéciale d'architecture en 1904. Il réalisa entre autre un immeuble de rapport en 1913 pour Madame Tachard situé 41, rue Émile Menier. Il fut un des intimes de Jacques Doucet, et le seul particulier en dehors de sa femme et de ses domestiques à être consigné dans son testament. Doucet lui légua les Nonettes, son pavillon de chasse, situé à Erquigny, dans le Clermontois.

<sup>50</sup> François Chapon, *Mystères et splendeurs de Jacques Doucet*, op. cit. p. 288.

opérations. Après deux années de travaux, l'ancien couturier, quitte l'avenue du Bois pour s'installer au 33, rue Saint-James à Neuilly.

Le Studio est une galerie d'une dizaine de mètres de long, assez étroite, terminée par le cabinet d'Orient. L'accès se fait, au rez-de-chaussée, par un escalier de Joseph Csaky en fer forgé orné d'un paon et d'un perroquet. Au pied de cet escalier se trouve une des créations les plus originales de Pierre Legrain : sa cage à oiseaux. Aujourd'hui conservée au Virginia Museum of Fine Arts, son utilité est purement décorative puisqu'elle n'enferme aucun volatile. De forme rectangulaire, elle est composée de bois laqué rouge, de parchemin et de fil d'aluminium, des matériaux que le décorateur affectionne particulièrement.

L'exiguité des lieux<sup>51</sup> incite Doucet à sélectionner des objets selon sa préférence. Ainsi retient-il quelques pièces de mobilier (principalement celles faites par Legrain) de l'avenue du Bois, fait réaliser quelques meubles en laque et dispose, de façon très étudiée, son impressionnante collection de tableaux. À cet effet, pour mettre en valeur ses plus beaux chefs-d'œuvre, il demande à celui qui lui a donné toute satisfaction pour la réalisation de ses reliures, de lui confectionner des cadres en accord avec ses nouvelles acquisitions. Pierre-Émile Legrain s'attèle alors à renouveler l'art de l'encadrement. Il offre au couturier des bordures singulières comme celles pour *La Porte entrebâillée* de Vuillard, qui présente une large bordure dorée mat, en creux, sur laquelle sont posés, au bord de la composition, des cylindres en or.

Créateur polymorphe, de son vivant la notoriété de Pierre-Émile Legrain tient avant tout à son œuvre de relieur. Un large public le connaît alors principalement comme le père du renouveau de l'art de la relieur. Ses créations mobilières, très confidentielles, s'adressent à une clientèle exclusive et ne font l'objet que de quelques expositions. De même, les différents prix et récompenses qu'il reçoit le consacrent en tant que relieur et non décorateur<sup>52</sup>. À l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, dans le Pavillon d'« Une Ambassade française » organisé par la Société des Artistes Décorateurs, ses reliures sont omniprésentes, et l'année suivante, lorsqu'il est invité à participer à l'Exposition de l'art appliqué français à la galerie Seligmann à New York, c'est toujours en tant que maître relieur<sup>53</sup>.

**51** L'appartement de l'avenue du Bois est nettement plus spacieux que le Studio.

**52** La « Société d'encouragement à l'art et à l'industrie » lui attribue une prime de 300 francs et une plaquette de bronze argenté pour ses reliures exposées aux Salon des artistes décorateurs de 1922 et la « Fondation américaine pour la Pensée et l'Art Français », une bourse de 12 000 francs dans la section *Arts décoratifs* en tant que « relieur d'art ».

**53** Une trentaine de reliures de Legrain furent exposées.

C'est encore une reliure que choisissent les membres de l'UAM lors de leur première exposition au Salon d'Automne pour représenter celui qui vient de disparaître. Arrivé par hasard à la reliure, Legrain s'investit corps et âme dans ce domaine de création au point de vouloir mettre de côté, à la fin des années 1920, son travail, trop prenant, d'ensemblier. Son beau-fils, avec lequel il est très lié, rapporte qu'au retour d'un voyage qu'ils firent tous les deux (probablement à la fin des années 1920) Pierre Legrain, très sollicité en tant que décorateur, lui confie son souhait de redonner au livre la première place.

Pour mieux satisfaire ses ambitions, il veut acquérir un vieux moulin à papier en Auvergne, région qu'il affectionne particulièrement, pour y fabriquer son propre papier: « Je veux faire mon papier, mes livres, les illustrer aussi, quelquefois, et ne produire pas plus de douze reliures par an<sup>54</sup> ». En attendant de trouver « son » moulin, il loue, dans une petite impasse<sup>55</sup>, à côté de son ami sculpteur Henri Laurens, une coquette et vaste maison dans laquelle il a l'intention d'installer, au deuxième étage, son atelier de reliure. Le jour du déménagement, une fois la vieille cuisine transformée en espace de travail, alors que les camions attendent dehors, il meurt, foudroyé par une crise cardiaque.

**54** Propos rapportés par Jacques Anthoine-Legrain, *op. cit.*, p. xv.

**55** Située Villa Brune à Paris dans le 14<sup>e</sup> arrondissement.

# LE DESIGN GRAPHIQUE

# THE GRAPHIE LATINE MOVEMENT AND THE FRENCH TYPOGRAPHY

MANUEL SESMA PRIETO

Associate professor, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad Complutense de Madrid

## Introduction

Most works dealing with the history of typography, many of Anglo-Saxon authors, reflect the period covered by the two decades after World War II practically dominated by neogrotesque typefaces. However, there were some reactions against this predominance, mainly from traditionalist positions that are rarely studied.

The main objective of this research is thus to reveal the particular case of France, where there was widespread opposition to linear typefaces, which results into different manifestations in the field of national typography.

This research wants therefore to situate the French typographical thought (which partially reflected the traditionalism of British typographical reformism led by Stanley Morison<sup>1</sup>) within the history of European typography, and in a context dominated by the modern proposals arising mainly from Switzerland.

This French thought is mostly shown in a considerable number of articles published in various specialist and professional press media, which perfectly reflected the general French atmosphere. Based on all those texts, as documentary references, this research thus focuses on the critical analysis of them in order to try to draw the whys of the French typographers position, against the tide of the guidelines set by the Swiss modern design, as well as revealing what were the alternatives proposed.

Even though this research is an excerpt from a much broader PhD thesis<sup>2</sup>, the intention is not to establish a comparison with other territories and the European context of the time, even with other anti-modern manifestations,

- 1 Stanley Morison (1889–1967) was an English typographer, scholar, and historian of printing. Presumed as the designer of the famous typeface for *The Times*, *Times New Roman* (1932), typographic adviser of the Monotype Corporation, and author of the very influential writing *First Principles of Typography* (1936), among other works and books about typography.
- 2 Manuel Sesma Prieto, *El movimiento de la Grafía Latina y la creación tipográfica francesa entre 1950 y 1965* (Dr. Raquel Pelta, Supervisor), Department of Design and Image, Faculty of Fine Arts, University of Barcelona, 2015.

but only to highlight what was the environment that produced this French typographic though during the 1950s and 1960s.

Within graphic design and typography, it is well known that the models that reigned in Europe after the Second World War were those fostered by Modernism, an heir basically of the New Typography<sup>3</sup> and the teachings of schools such as the Bauhaus in the inter-war period. Indeed, all manuals and texts on the history of design depict an European scenario between the 1950s and the 1960s dominated by sans-serif typefaces (without terminals at the end of the strokes, thicker than the traditional ones) and compositions on grid, under the denomination of International Typographic Style<sup>4</sup>. It is also then that took place the separation between art and design, particularly championed by the ideals of the Swiss Style and the teachings of the Ulm *Hochschule für Gestaltung*, founded in 1953, with Max Bill<sup>5</sup> as its first rector.

However, in spite of the fact that the International Style success was widely accepted in many countries, there were some opposing reactions and even national-wide alternatives. Together with the continuity line of the British typographic reformism —led by Stanley Morison and heirs of the private presses movement—, the most significant and not very well known case might be France.

The many factors influencing the definition of type creation in France after the Second World War include the defence of some specific models even by opposing parties —mainly between those advocating for lineals and their detractors—, the problems and challenges of photocomposition<sup>6</sup>, the debate between current typefaces and those in fashion, the complex balance between supply and demand in the French typographic market in the post-war period, legibility, historicist or traditionalist arguments, and even the definition of what Maximilien Vox<sup>7</sup> called *Graphie Latine*.

**3** The so-called New Typography movement advocated formal synthesis in the graphic compositions, looking for the greatest functionality and the maximum clarity, rejecting the traditional typefaces and arrangement of the page.

**4** Also called Swiss Style, emerges in the early 1950s in Switzerland and Germany, joining the early Modernism, the New Typography, and the Bauhaus ideas.

**5** The *Hochschule für Gestaltung* of the German city of Ulm, was an internationally recognized college of design with a multidisciplinary approach, inheriting the premises of the Bauhaus but integrating various disciplines of an anthropological nature with aesthetics and technology. Max Bill (1908–1994), his first rector and cofounder, was a Swiss architect, artist, painter, typeface designer, industrial and graphic designer, and a former student at the Bauhaus in Dessau.

**6** Also called phototypesetting, it's a method of typographic setting based on photographic processes to generate type columns on a photosensitive film for printing reproduction.

**7** Pseudonym of Samuel William Théodore Monod (1894–1974), draughtsman, illustrator, woodcut engraver, editor, typographer, and one of the main figures of French typographic thought in

## French Typography after the Second World War

The very conservative milieu of the French printing industry was mainly dominated by a sheer fear towards anything that was not a part of its traditions and routines, clinging to a glorious past<sup>8</sup>. Thus, the two major threats feared by the French professionals of the mid-twentieth century were the disappearance of the legacy of more than four centuries of traditional typography endangered by the advent of photocomposition<sup>9</sup>, and the triumph of foreign sans-serif models, which might relegate classic typefaces such as *Garamond* or *Didot*<sup>10</sup>.

We must also mention the position of French type founders, who did not deem it necessary to change the models in their catalogues, much of which still included a large amount of nineteenth-century typefaces. In fact, they even came to think that, after ‘the great success of Futura typefaces and their derivatives [...] they could assign to the mechanic composition the rights of exploitation of the text typefaces coming from their workshops’<sup>11</sup>. This resulted in the fact that they practically did not develop new text typefaces, considering that the existing classic ones covered that need perfectly well, and would continue to do so.

However, it was the foreign companies with branches in France that supplied text typefaces to French printers, essentially because those were the typefaces distributed along with the composition machines they sold —mainly Linotype and Monotype<sup>12</sup>. Indeed, thanks to this equipment, they succeeded in dominating this market niche. Moreover, the fear of investigating and developing new text typefaces, which could not guarantee them a success in sales, pushed the French foundries to the more lucrative business in the short term of creating

---

the 20th century. Mainly known by the typographic classification that bears his name, adopted by the Association Typographique Internationale (ATypI) in 1962.

- 8** Ch. Rosner, “French Typefounders and French Type Design”, *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts*, 1954, 48, p. 46, and M. Vox, “Typographie à la Manosquaine. À la rencontre de Jean Giono”, *Caractère Noël*, 1952, n.p.
- 9** Also called phototypesetting, it’s a method of typographic setting based on photographic processes to generate type columns on a photosensitive film for printing reproduction.
- 10** *Garamond* and *Didot* are the classic historical typefaces in the French printing, used from centuries. From 1536, Claude Garamont produced roman types, marking the flourishing of the French typographic Renaissance. Between 1784 and 1811, Firmin Didot cut and cast typefaces in the spirit of the Enlightenment, which remained the main typographic reference in France throughout the nineteenth century.
- 11** R. Pannot, “Les Années trente et l’innovation typographique française”, *Communication et langages*, 1988, 78, p. 27.
- 12** The Linotype and the Monotype machines, made it possible to mechanize the text composition process and the character casting process, respectively.

new designs for advertising and for the specific French local market. That ‘immediately excluded them’ from international competition<sup>13</sup>.

The fields of scripts and display typefaces (for large sizes as headlines or posters) were therefore the only ones remaining for French foundries, and this for two reasons: because they were the models demanded by advertising edition for immediate consumption, and because they had no capacity to react in the field of text typefaces. This last issue is essentially due to the mentioned supply of foreign companies such as the British Monotype.

## The Role of Maximilien Vox and the École de Lure

Maximilien Vox is famous for the typographic classification<sup>14</sup> that bears his name and that he published for the first time in July 1954<sup>15</sup>, before the Association Typographique Internationale (ATyPI) adopted it as its own in 1962; he was the catalyst of this scenario.

In the mid-twentieth century French typography, Vox is a key figure, since he became the main promoter of traditionalist ideas through the great amount of articles he published in the French professional press, and from his position as the founder and editor of one of the most influential magazines for the French profession — *Caractère* and its annual supplement *Caractère Noël*—, as well as the co-founder and ‘Chancellor in perpetuity’ of the *Rencontres de Lure* in 1952.

During these annual typographic meetings, which are considered as the oldest ones in the world and are still ongoing today, Vox acted as the charismatic leader of a large and representative group of professionals of the French typography, edition and graphic design industries, whose members grouped in turn under the names of École de Lure or *Compagnons de Lure*. The main goal of these encounters was to comfort the whole profession concerning its fear for photocomposition and its rejection of foreign sans-serif typefaces. *Lure* served also as a forum, which endeavoured to find its own solutions in accordance with the French *esprit*.

In the field of typographic creations, those for advertising did not particularly interest the French typographic line of thinking forged at the École de Lure, at least during the Vox era —between 1952 and 1963. This is mainly due to the facts

**13** *Ibid.*

**14** Like many other typographers of the time, in the early 1950s Vox laid siege to the need to create a typographic classification that would include the classical types as well as the creations of his time. Its nine initial groups are called (in the original French): *manuaires, humaines, garaldes, réales, didones, mécanes, linéales, incisives, and scriptes*.

**15** M. Vox, “Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification ‘VOX’”. *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, 1954, 7, p. 85–90.

that its members were engaged in restoring dignity to the book and ordinary typography, and that they were mostly concerned with the development of models, facing which they considered not in line with the French *esprit*, such as geometric and neo-grotesque lineals. In this sense, we must highlight that lineals were then almost exclusively considered as typefaces for headings and advertising. Hence, French typographers never intended to use them for reading texts since, as we will see later, they considered them illegible.

For the École de Lure typographers, the classic models were perennial and should remain the reference for any new designs. In fact, authors such as the French historian Charles Higounet maintained that ‘*Garamond* and *Didot* are still the canons of modern typography’<sup>16</sup> in 1955. That is, the two most symbolic models of classicism and French typographic tradition should be the guideline for mid-twentieth century type design.

Meanwhile, Vox, in his regulatory zeal and his wish to establish canons for typographic composition, maintained the very same idea that the typefaces commonly used in ordinary text manual composition would ever prevail. It was not necessary to change the model—which in France was the *garaldes*<sup>17</sup>—, but just to create a standard that would be in turn assumed by photocomposition.

## The Lineals Issue

The rejection of lineals by French typography was related to a confrontation with the Germanic *New Typography*, which precisely upheld the universality of sans-serif typefaces and were linked to the vanguards’ artistic abstract creation. From their traditionalist position, as advocates for classic canons, the French conservatives also showed an openly chauvinist attitude, if not bluntly anti-german<sup>18</sup>.

Vox, as many other authors, qualified sans-serif typefaces as cold, sterile, monotonous, impersonal and primitive<sup>19</sup>. But the main arguments put forward by French typographers were that they were not suitable to compose texts in a Latin language such as French—since they considered them to have a Germanic origin—, that they had a limited use—and were not meant for common reading texts—, that they were dehumanised letters—arguing that they had been

**16** Ch. Higounet, *L'Écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, p. 118.

**17** The *garaldes*’ group of the Vox-AtypI classification includes all the classic types of the European Renaissance. They are also known in France as *elzévir*s, even if this denomination is larger than *garaldes*.

**18** R. Chatelain, *La Typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 43.

**19** Graphicus, “Commentaire. Graphisme nouvelle vague, vieille vague”, *Caractère Noël*, 1960.

designed with ruler and compass, not by hand—, that were only a typographic model in fashion and, basically, that they were illegible.

The debate on legibility during those years in France thus mainly focused on sans-serif typefaces. Among other things because it was one of the main issues held against lineals, which had gathered attention during the inter-war period and had emerged in the context of Germanic modernism and the New Typography. Except for very specific cases, criticisms concerning the presumed illegibility of lineals lacked any scientific basis and related only to the typographers' personal experience and the knowledge transmitted from one generation to the next<sup>20</sup>.

However, the École de Lure's milieu, and all those who were closer to Vox, ignored those studies and analyses and defended the traditionalist position that upheld the illegibility of lineals and their unsuitability for continued reading texts, especially if the language was French.

Among them, the typographer and poster artist Raymond Gid declared to be openly opposed to *Futura*—which in France was distributed by Deberny & Peignot<sup>21</sup> under the commercial name *Europe*—and all the typefaces that emerged in its wake, since he considered geometric lineals as mediocre and illegible typefaces that were not at all in line with the presumed rationalism based on which they were said to be created<sup>22</sup>.

Another argument used by the École de Lure members, such as printer and publisher Henri Jonquières, was solely based on the use convention that determined that lineals should be exclusively used in the advertising field. This argument also served him to state 'therefore that the use of *antiques*<sup>23</sup> is no sign of modernity' and that its use in magazines 'may be inspired by a trend

**20** Ph. Schuwer, "La Lisibilité des linéales". *Le Courrier graphique*, 1960, 108, p. 62.

**21** Deberny & Peignot was the most important type-foundry in France during the 20th century, where leading graphic designers like Cassandre and Adrian Frutiger began their career as type designers. Charles Peignot was therefore a key reference in the French typography of the last century. His relationship with Maximilien Vox formed a fundamental partnership. When Peignot was the artistic director of the foundry, from its foundation in 1923 until 1939, he solicited Vox to conceive a catalogue of calligraphic typefaces in 1927. Thereafter, Vox worked as a consultant for Deberny & Peignot until 1934, up to become part of the board of the directors. At the same time, Vox directed and designed the five issues of the *Divertissements typographiques* (a publication with advertising purposes, which intended to be serial but which finally had an irregular periodicity, between 1928 and 1933). Also at Vox's behest, Charles Peignot acquired in 1929 the copyrights of the *Futura* from the German type-foundry Bauer, for all French-speaking countries. Cassandre, Charles Peignot and Maximilien Vox were members of the Union des Artistes Modernes (UAM).

**22** G. Blanchard, "Une Grande enquête sur les linéales", *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, 1960, 108, p. 33.

**23** The traditional name in France of sans-serif typefaces.

coming from Switzerland or Germany, but it results in an extremely exhausting reading'<sup>24</sup>.

Vox voiced the same opinion but with a sarcastic tone —linking lineals to illiterates—, again basing his arguments on the defence of ordinary typography —for reading—, with the book as the ultimate and privileged realm of the letter on top of any other, either advertising or magazines. For Vox, this editorial field did not have the same value as the book, and lineals were therefore unsuitable for book composition, since they did not encourage authentic reading<sup>25</sup>.

The bottom issue was that Vox and his people did not consider lineals as a 'French-based' solution, but rather thought that the French profession had 'come across it after everybody else, without spontaneity'<sup>26</sup>, due to which their implementation in France seemed weird, up to the point of considering them completely unsuitable.

Thus, in the minds of French typographers recurrently emerged the idea that lineals were not appropriate for their country, since they were a foreign Germanic invention. Their use during those years was for them merely a fleeting fashion that had emerged due to the influence of magazines and other kinds of European publications that used them in reading text composition.

But in Vox's and the École de Lure's ideals, the course of the drawn letter —that is, the one that comes from the drawing of the hand by any direct means (pen, pencil, paint brush or chisel) in classic typefaces as opposed to the one built with ruler and compass in modern geometric typefaces— did not specifically seek a commercial path, but an ideological one that confronted that 'authentically modern typeface', that according to Vox should 'emerge from a succession of sketches more than from a refined design'<sup>27</sup>, to the ones geometrically designed. Once more he thus highlighted the importance of manual drawing to reach the construction of the typographic letter, as opposed to the cold and mathematical design they associated to Swiss-Germanic lineals.

That is, the typeface of the new technological era should follow some criteria that would draw it away from the threat of monotony that they associated to Germanic lineal typefaces; it should be instead more expressive and in line with the Latin spirit and follow the criteria set forth by tradition and classic models.

However, there was another idea which was quite common in the Lure environment: that lineals were a necessary evil in order to purify typography—also the French one—and pave the way for new models after the creative chaos of

**24** *Ibid.*, p. 49.

**25** M. Vox, "Les Lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard", *Caractère Noël*, 1960.

**26** *Ibid.*

**27** *Ibid.*

the six first decades of the twentieth century. The definition of any alternative had thus two requirements: designing a refined contemporaneous model based on the classic canons, and preserving the humanist spirit of Latin typography.

## The French Alternative to Lineals

In that sense, Gérard Blanchard asserted the need to define an archetype to build the typeface of the time, considering that it should be a lineal or at least start from that idea of typeface bareness to be able to build over it. The issue was thus ‘humanising’ lineals by following the parameters of the classic Letter, since the sans-serif letter was considered an aseptic degradation of such archetype, up to the point of rendering it illegible<sup>28</sup>.

Earlier, Raymond Gid considered that the Western alphabet, in its typographic evolution, had taken the wrong path when it followed the one set by the lineals’ abstraction. He claimed then the humanisation of typefaces as opposed to the illegible and depersonalised refinement that geometric models such as *Europe-Futura* had started to spread and, in his opinion, that betrayed the typographic principles themselves, of a humanist nature<sup>29</sup>.

However, traditionalists from the *École de Lure* did not uphold the mere formulation of the drawing, nor the synthesis conveyed by the serif letter, but the preservation of the legibility evidenced by the variations of lineals which follow (interpreting, modifying, seeking) the classic conventions set by models such as *Garamond*. The question was not so much to set some specific Latin typographic models, but to define a series of parameters that would connect classic typography with the typography yet to come, in opposition to modern Germanic typefaces.

Vox defended however that the new model would not be a derivation of the lineal typeface, but a Latin typeface tending towards the lineal typeface. Thus, the reference would be the *latines* typefaces —a typical French model popularised during the nineteenth century— with triangular serifs, filtered by the hand of the designer that modifies their shape upon redrawing the end of the strokes, due to which they end up resembling a lineal, without becoming one. According to Vox, this new way of designing was evidenced in the works of

**28** G. Blanchard, “Conclusions provisoires”. *Le Courier graphique*, 1960, 109, p. 52.

**29** R. Gid, “La Lettre”, *Art présent*, 1947, 4–5, p. 84.

Enric Crous-Vidal<sup>30</sup> and Marcel Jacno<sup>31</sup>, among others<sup>32</sup>. For those new typefaces, Vox created the category of the *incises* (glyphic) into his famous classification.

The Lure consensus was precisely that ‘the future is in lineals’<sup>33</sup>, but through a humanist reformulation, which would make them tend to incised typefaces. The type designer René Ponot also considered that the *incises* were the typefaces of the future, but specifying that the process of recovery of grotesque typefaces that was taking place with typefaces such as *Univers*, could only be viable if their refinement could be hybridised with the sensitivity that was already in the *latines* model, predecessor of the mid-century incised<sup>34</sup>.

Henri Jonquières defended that the trend of lineals towards the incised was something necessary, due to a factor of legibility adapted to the cultural requirements of ‘our intellectual and social climate’, of Latin origin. In his opinion, that would be the only argument that could justify the investigation in search of new expressive typefaces based on lineals<sup>35</sup>.

José Mendoza<sup>36</sup> stance gathered all the previous positions, but extrapolated to his own neo-latine incised that the Dutch foundry Amsterdam had just launched: *Pascal*<sup>37</sup>. This typeface emerged from the unfinished project of his father (Guillermo de Mendoza), of which only the uppercase is known and that his son took as a model in 1953.

René Ponot tried to justify that the new lineal model had to be based on non-calligraphic incised, as Vox maintained, based on his investigation of old Greek and Roman epigraphic letters, to prove that the model of the original alphabetic letter was the lineal one. However, it was a particular lineal model: modulated and with slightly triangular ends, very far away from modern geometrics but also apart from models with serifs, which were not derived from calligraphic but from lapidary letters<sup>38</sup>.

**30** Enric Crous-Vidal (1908–1987), Spanish artist, exiled to France after the Civil War, was a type designer and became artistic director of the Fonderie Typographique Française (the third most important French type foundry in the mid-20th century). Together with Maximilien Vox, he is the other architect of the *Graphie Latine* movement.

**31** Marcel Jacno (1904–1989) was a French graphic and type designer that collaborated with the Deberny et Peignot foundry in Paris.

**32** M. Vox, “Biologie des linéales”, *Le Courrier graphique*, 1960, 108, p. 21.

**33** G. Blanchard, “Une Grande enquête sur les linéales”, *Le Courrier graphique*, 1960, 108, p. 54.

**34** *Ibid.*, p. 56.

**35** *Ibid.*

**36** José Mendoza y Almeida (1926–2018) was a French graphic and type designer, which worked with Maximilien Vox at the early 1950s, and was assistant of a well known French type designer Roger Excoffon.

**37** *Ibid.*, p. 58.

**38** R. Ponot, “Les Linéales”, *Le Courrier graphique*, 1960, 108, p. 25–26.

Ponot argued that the first lineal characters were the Phoenicians<sup>39</sup>, highlighting that Phoenicians were the power that spread writing all across the Mediterranean basin. He meant by this that credit must be given to the Mediterranean people for the start of alphabetic writing, including the invention of lineals, in spite of the fact that it was the Germans who spread them during the first half of the twentieth century.

All in all, we must remember that the rejection of lineals was rooted firstly in the fear that triggered photocomposition in the French typographers. The alternative of the incised emerged therefore not only from such rejection, but as an answer to the problem of photographic composition, since the École de Lure members<sup>40</sup> considered that lineals became deformed due to a technical flaw in photocomposition upon reproduction.

However, some type designers that were close to the École de Lure even questioned that the incised solution was really original or even appropriate, precisely due to the fact that it was a subterfuge to escape from lineals. In this sense, Marcel Jacno thought that the tendency towards the incised related solely to technical reasons and not to the search for a model with some relation to nineteenth-century *latines* typefaces, and that, at best, they were an interpretation of lineals meant for solving those technical problems<sup>41</sup>.

Adrian Frutiger<sup>42</sup> had the exact same opinion that the incised were but an artificial invention arising from the need of technical correction<sup>43</sup>. For Frutiger, the resource of adding small triangular serifs at the end angles of character strokes could only be justified for technical reasons, in order to compensate photographic process reproduction flaws. In his opinion, this did not justify in itself the definition of a new style like of the *incises*.

**39** The Phoenician alphabet (c. 1200 BC) is considered the oldest one. The angular and straight forms are due to the fact that the letters were engraved in stone.

**40** F. Baudin, "Les Travaux et les Bruits de Lurs. An X", *La Revue Graphique*, 1960, 7, n.p.

**41** G. Blanchard, "Une Grande enquête sur les linéales (suite et fin)", *Le Courrier graphique*, 1960, 110, p. 58.

**42** Adrian Frutiger (1928–2015) was one of the most remarkable and influent type designer of the 20st century. He created famous typefaces as Univers in 1957 (a milestone on sans-serif typefaces) and Roissy in 1971 (a typeface commissioned for the Parisian Charles de Gaulle airport signage), among about thirty more. Although born and trained Swiss, he began his professional career in Paris at the Deberny et Peignot foundry in 1952, and attended several of the first editions of the Lure encounters, but did not become a member of the restricted École de Lure.

**43** *Ibid.*, p. 60.

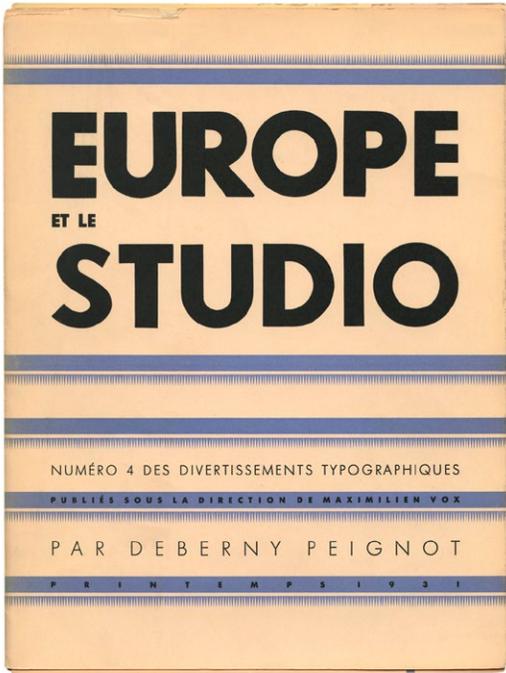
## Conclusions

French typography after the Second World War had to face therefore an international scenario in which the use of lineals was settling, relying on the technological shift towards photocomposition. However, instead of opening the door to the novelties and influences coming from abroad, the French professionals fell back on tradition and the national classic models that they believed perpetual.

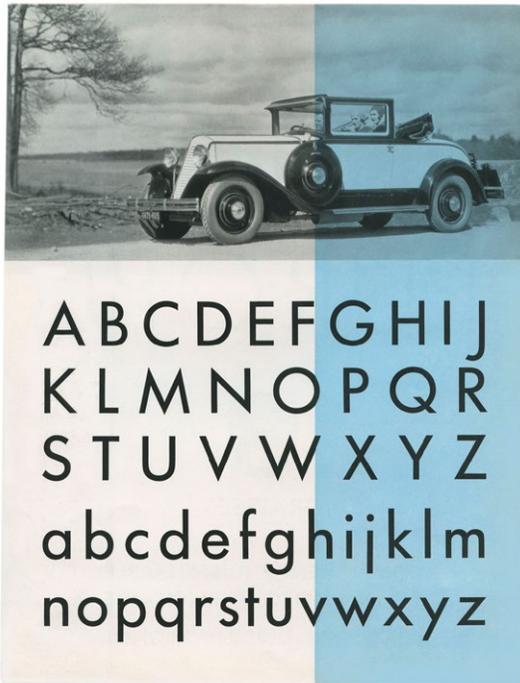
In a protectionist reaction, the French traditionalists rejected the international advancement of neo-grotesque lineals with cliché arguments lacking any scientific basis, since they considered it as a model that was not in line with the humanist nature of Latin countries' typography. The alternative they put forward was a hybrid and quite artificial theoretical proposal, based on the classic models, to try to fuse them with lineals, even through the review of a nineteenth-century and purely French model, such as the *latines* typefaces.

Although the effects of this attitude were limited then to the restricted scope of the École de Lure, from which little has transpired, the traditionalist position prevailed in France for at least two decades. However, French typography did not confine itself to following the dictates of tradition, since it was finally influenced by the international currents of the time such as the Swiss Style against which the *Graphie Latine* movement opposed, and was forced to assume the dictates of the new corporate design of the time<sup>44</sup>. Nevertheless, the *Graphie Latine* movement laid the foundations for a specific line of French typographic thought that could be found in some French type designers such as Franck Jalleau, Jean-François Porchez, Xavier Dupré or Thierry Puyfoulhoux.

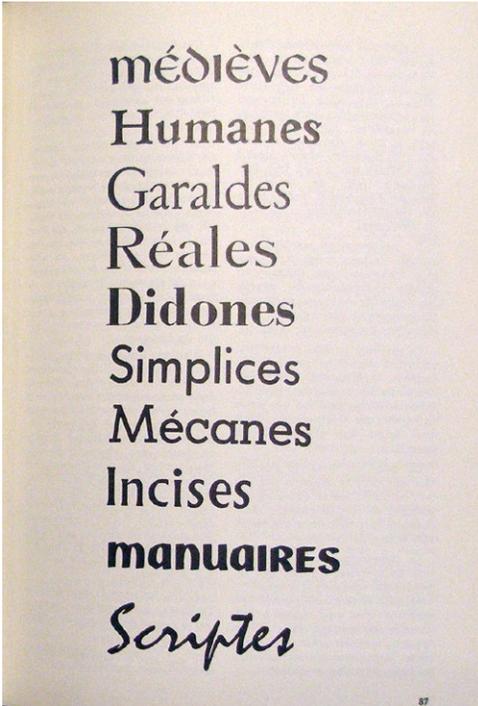
44 M. Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts Décoratifs – Carré, 2008, p. 178–211.



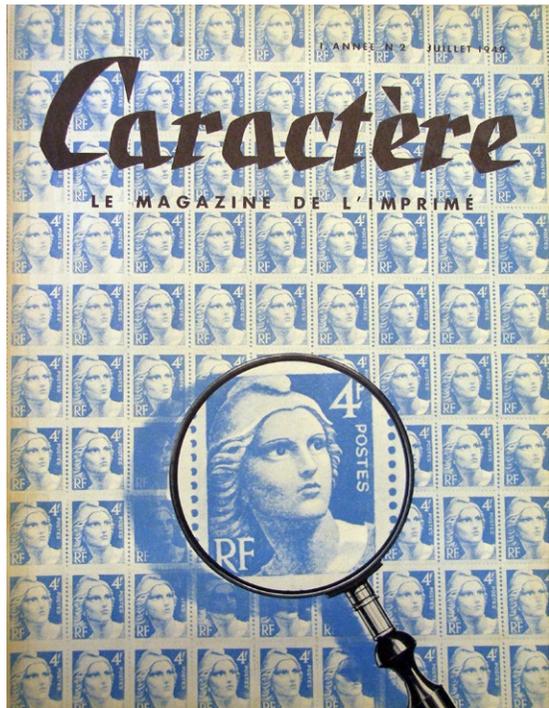
**Fig. 1.** «Europe et le Studio», *Les divertissements typographiques: recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs*, Paris, Deberny et Peignot, spring 1931, 4, n.p.



**Fig. 2.** «Europe et le Studio», *Les divertissements typographiques: recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs*, Paris, Deberny et Peignot, spring 1931, 4, n.p.



**Fig. 3.** Maximilien Vox, “Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification ‘VOX’”, *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, Paris, Compagnie française d’éditions, 1954, year 5, 7, p. 87.



**Fig. 4.** *Caractère: le magazine de l'imprimé*, Paris, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, July 1949, year 1, 2. Cover designed by Marcel Jacno.

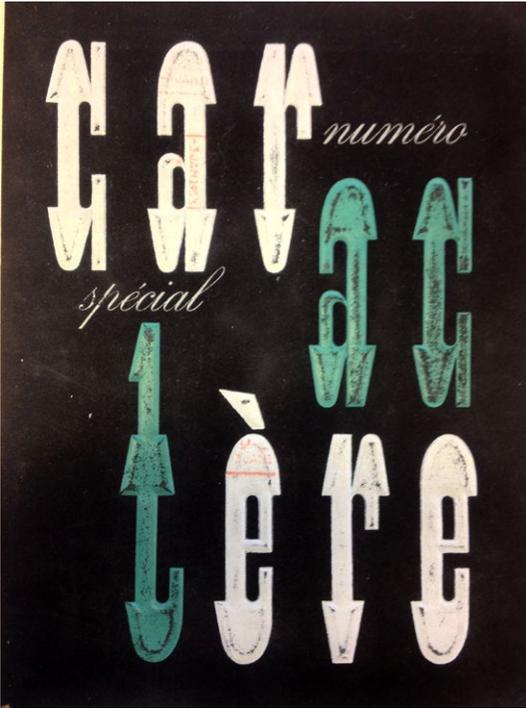


Fig. 5. *Caractère Noël 52: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1952. Cover designed by Enric Crous-Vidal.

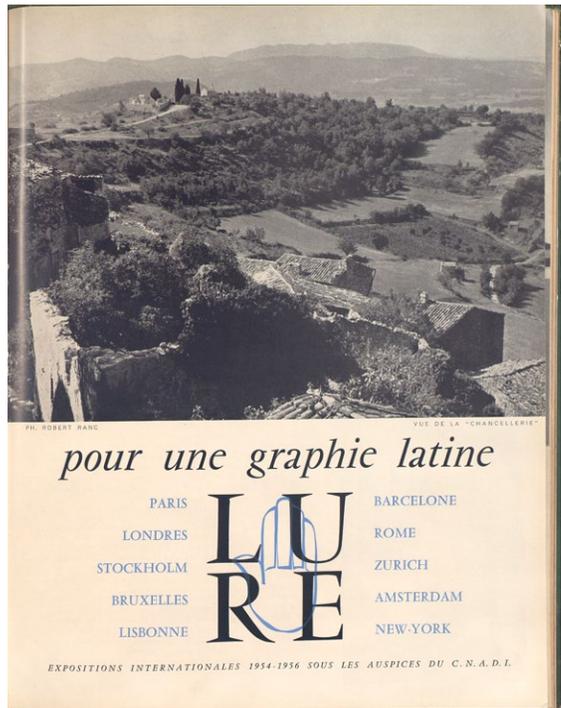


Fig. 6. Les Compagnons de Lure, «pour une graphie latine», *Caractère Noël 54: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1954, n.p.



**Fig. 7.** «L'École de Lure», *Caractère Noël 55: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1955, n.p. Aldo Novaresse, Maximilian Vox and Jean Garcia at the Rencontres de Lure in 1955.

Une séance de travail à "La Chancelerie" - MM. Bouvier, André Bran, Ed. Hemmerlé, vice-président des Maîtres-typographes, Dick Dautje, FI, Menod, Eugène Duber

sur proposition de leurs commissions, les COMPAGNONS DE LURE ont adopté à l'unanimité des présents les résolutions suivantes

I  
MISE EN APPLICATION DE LA NOUVELLE CLASSIFICATION DES CARACTÈRES D'IMPRIMERIE.

II  
UNIVERSALITÉ DE LA GRAPHIE LATINE, SANS DISTINCTION DE NATION, DE LANGUE, D'ÉCOLE...

III  
ENRICHISSEMENT DE L'ALPHABET ROMAIN PAR LE SIGNE ET LA PONCTUATION RENOVÉE.

IV  
INSTITUTION D'UNE FONCTION NOUVELLE DE " MAÎTRE-TYPOGRAPHE " PRÉPARATEUR DE LA COPIE-MAQUETTE.

V  
OUVERTURE PROCHAINE, A LURS, D'UNE " MAISON DE LA COMMUNAUTÉ " A LA DISPOSITION DES COMPAGNONS DE LURE.

VI  
COOPTATION CORDIALE DES BONNES VOLONTÉS ET COMPÉTENCES INTERNATIONALES POUR LA " RETRAITE " 1956.

Renseignements au secrétaire général du "Rendez-vous de Lure", 22, Rue Vissotzki, Paris-VI

PH. COHEN

Le "Rendez-vous de Lure" sert, à la française, les intérêts universels de la Graphie Latine, sous le signe de la Punctologie de l'API : œuvre d'hommes libres, attachés à l'idéal communautaire, étrangers à toute propagande commerciale — dans l'esprit — et sous le patronage des Maîtres de l'authentique Ecole de Paris.

IMP. S. P. - 1000 - BRUXELLES - 1952

**Fig. 8.** «Le rendez-vous de Lure», *Caractère Noël 55: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1955, n.p.

**FONDERIES DEBERNY ET PEIGNOT**

18 RUE FERRUS PARIS

**LE CARACTÈRE JACNO RAYONNÉ DE FORCE** 12 *une typographie vivante qui captivera le client*

**TRÈS PRATIQUE DANS LES TITRES** 16 *il impose impérativement la lecture*

**POUR TRAVAUX LUXUEUX** 20 *indispensable dans publicité*

**EXIGEANT BEAUCOUP** 24 *résistant aux caprices*

**UN DYNAMISME** 28 *blanc harmonieux*

**MIRACULEUX** 36 *romain cursif*

**STABILITÉ** 48 *formidable*

**BUREAU** 60 *éditorial*

**HOME** 72 *foudre*

18 RUE FERRUS PARIS

**FONDERIES DEBERNY ET PEIGNOT**

ACCENTS ITALIENS, PORTUGAIS, SCANDINAVES, ALÉMANDE, ESPAGNOLS.

Fig. 9. Jacno typeface specimen, Deberby et Peignot, 1951.

A D E G M O S

LES LATINES

*C'ESTTE* sous-famille de l'elcibir, sur les éléments constitutifs de laquelle nous sommes largement étendu (p. 33 et 33, 1-1), est une création essentiellement française, personnelle aux maîtres graveurs Aubert (pères et Huchet), de la fonderie Deberny, qui, lorsqu'ils eurent terminé la gravure de leur *romain ancien* et de son *italique*, entraînés par les coupes élégantes qu'ils venaient de faire revêtir et dans lesquelles ils avaient pu entrevoir une rénovation de la *romaine* de Jenson, furent tout naturellement amenés à l'idée d'une *variante grasse*, susceptible de jouer avec l'elcibir à la façon du didot et de l'égyptienne; ils la réalisèrent avec un rare bonheur en imaginant un empattement raffiné qui l'emporta sur tous en distinction. Les créateurs de ces alphabets les décrivent eux-mêmes : « lettres caractérisées par le substitutif de traits plus onéreux au trait fin du type » classique et par le léger raccord des empattements terminés en « pointes, qui délimitent les traits, avec ces traits eux-mêmes. »<sup>3</sup> Nous avons intentionnellement et choisi pour notre frontispice un alphabet synthétisant particulièrement la *graisse* de l'égyptienne et l'empattement de l'elcibir. Comme ce frontispice renferme un jeu de lettres à empattements-typés, nous nous dispenserons de l'analyser habituelle, qui ne serait qu'une redite de choses que l'on doit maintenant posséder à fond et discerner couramment. Du reste, une comparaison attentive des frontispices des *latines* et de l'elcibir suffit à révéler les rapports aussi bien que les variantes de

LES LATINES 449

détails de ces deux genres de romains. ■ Par un juste rebour des choses, et comme revanche de la rivalité dont s'étaient émus bien inutilement, au début du siècle, les graveurs typographiques, le type *latines*, né au cours du Second Empire, eut le don de s'adapter admirablement au genre et à la technique des graveurs lithographiques, qui s'empressèrent de le copier et pour ainsi dire l'accaparèrent, lui donnant le pas, dans leurs travaux commerciaux, sur toutes les autres familles de lettres : l'ombriant, l'aurant, l'ornant de toutes manières comme avaient fait, du reste, de leurs premières créations lithographiques, leurs confrères du poinçon. Par contre-coup — ainsi qu'en parlant de l'empattement jendu nous avons pu le noter — il passa de même dans le bagage des peintres d'enseignes et d'inscriptions, où son succès ne fut pas moindre qu'en imprimerie. ■ Les *latines* s'inscrivirent promptement au nombre des séries classiques des fonderies françaises et étrangères; les variétés qu'on en grava bénéficièrent de la vogue qui leur survécut toutes les portes et leur assurait une place aussi bien dans les imprimés administratifs que dans l'édition et le billaquet. ■ Il appartenait à la maison Deberny de cultiver et d'exploiter tout particulièrement cette création de ses artistes; elle n'y manqua pas et sut faire du genre *latines* une spécialité de sa pro-

320. — TYPES LATINES

**LAREVUE**  
principal

SAISON HIVER  
L'Art d'Apollon

A PARIS  
en France

**CULTIVE**  
son jardin

OPÉRA COMÉDIE  
le Théâtre ancien  
DERNIÈRE  
Nouvelle

COMPTE-RENDU OFFICIEL  
Un Devis approximatif.

Fig. 10. Francis Thibaudeau, «Les latines», *La lettre d'imprimerie*, vol. 2, Le rôle de l'empattement dans la détermination des familles, Paris, Bureau de l'édition, 1921, p. 448-449.



Fig. 11. Enric Crous-Vidal, «Paris» (advertisement), *Caractère Noël 53: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1953, n.p.

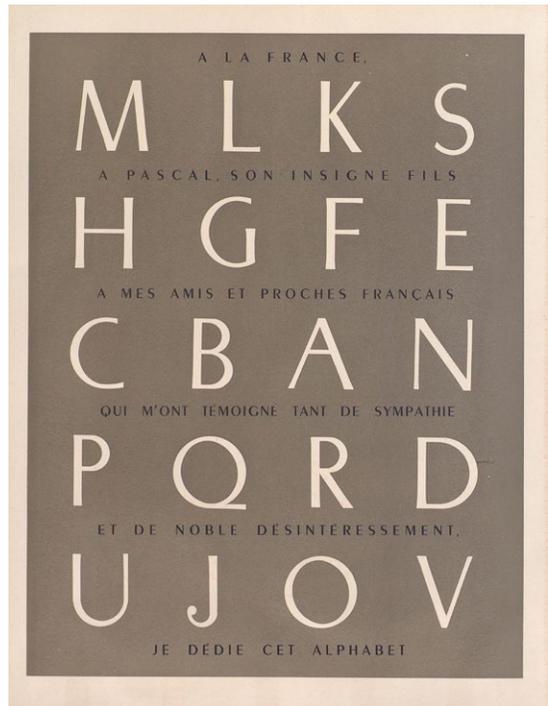


Fig. 12. A.R. Laurent, «Un maître inconnu: G. de Mendoza (1895–1944), apôtre de la Graphie Latine», *Caractère Noël 53: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1953, n.p. *Pascal* typeface, by Guillermo Mendoza, c. 1943.

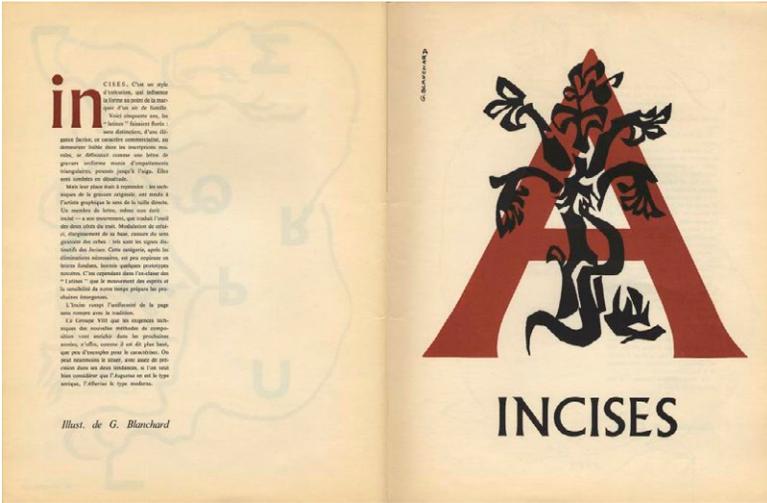


Fig. 13. Maximilien Vox, «Défense et illustration de la lettre», *Caractère Noël 55: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1955, n.p.

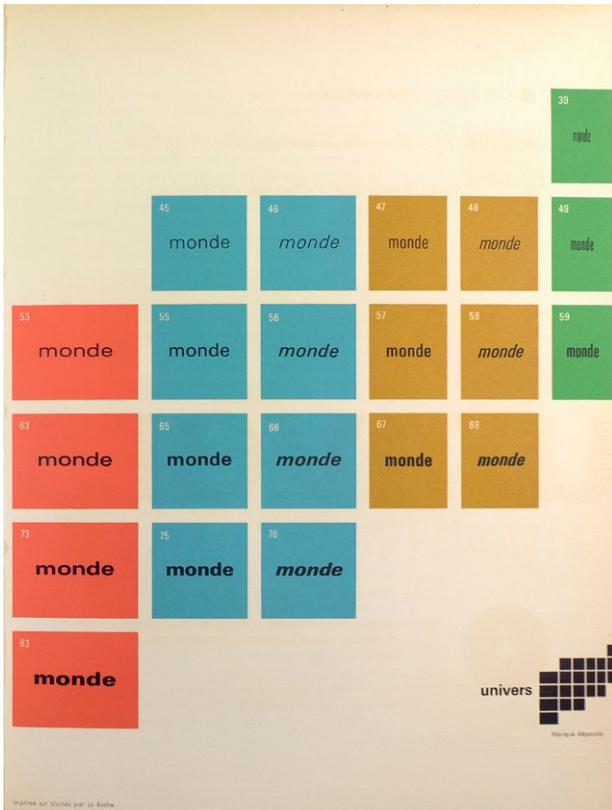


Fig. 14. Frutiger, «Univers» (advertisement), *Caractère Noël 58: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1958, n.p.

# LES ÉTATS GÉNÉRAUX DE LA CULTURE DE 1987, UN APPEL TARDIF À LA MODERNITÉ POUR LE GRAPHISME FRANÇAIS

LÉONORE CONTE

Doctorante à l'Université Paris VIII

Le 21 mai 1981, François Mitterand est élu président de la République française. À la suite des élections législatives de mars 1986, la droite prend la majorité à l'Assemblée Nationale et contraint François Mitterand à nommer Jacques Chirac Premier ministre. Ce dernier engage François Léotard au ministère de la Culture et de la Communication. Ce changement de direction politique va engendrer un certain nombre de transformations bouleversant le paysage culturel français. L'État lance un grand plan de privatisation des entreprises nationales et se désolidarise progressivement de la culture pour la laisser aux mains d'entreprises privées dont l'exigence de profits supplante celle de la qualité des contenus qui y sont produits et diffusés. La Cinq, chaîne créée en Italie par Silvio Berlusconi, fait son entrée en France le 20 février 1986. Première chaîne de télévision publique, TF1 est rachetée par l'entreprise Bouygues le 14 mai 1986. Francis Bouygues, nouveau président de TF1 déclare alors « Nous sommes privés. Nous sommes évidemment une chaîne commerciale. Il y a des choses que nous ne souhaitons pas faire, par exemple du culturel, par exemple du politique, des émissions éducatives<sup>1</sup>. » Les conditions d'existence de la culture à la télévision paraissent alors directement menacées par ces nouveaux programmes qui proposent davantage du divertissement que des contenus informatifs et de qualité.

## La culture française se porte bien pourvu qu'on la sauve

### Un point de rupture

Outre le secteur de l'audiovisuel, l'inquiétude gagne l'ensemble des domaines de la culture dont les emplois, les lieux de représentation et les modes de diffusion sont largement dépendants des subventions de l'État. En conséquence,

**1** Jack Ralite, *La Culture française se porte bien pourvu qu'on la sauve*, Paris, Messidor éditions sociales, 1987, p. 15.

Jack Ralite, maire communiste de la ville d'Aubervilliers, rédige le 20 décembre 1986, « ce texte aujourd'hui propriété de cinq mille artistes de toutes disciplines et sensibilités : “ la création française se porte bien pourvu qu'on la sauve ”<sup>2</sup>. » L'appel est très concis et les objectifs d'une lutte culturelle française sont donnés. Dans un premier temps, Jack Ralite dénonce la marchandisation de la culture et l'uniformisation des contenus produits soumis aux « dictats » de la mondialisation. Néanmoins, la défense d'une singularité française en matière de culture doit, selon lui, rester compatible avec une ouverture internationale. Dans un second temps, il s'inquiète des coupures publicitaires dans le paysage audiovisuel qui provoquent « la mutilation » des œuvres en obligeant le spectateur à observer des temps de pause perturbant la continuité de la lecture habituelle. Enfin, il termine en montrant l'urgence et la nécessité de créer une responsabilité publique et nationale qui permettrait de maintenir une culture libre et indépendante. Il reprend les mots d'Antonin Artaud dans ses *Messages révolutionnaires* datant de 1936 qui écrivait : « il y a une manière d'être dans le temps sans se vendre aux puissances de ce temps, sans prostituer ses forces d'action aux ordres de la propagande<sup>3</sup>. » Pour Jack Ralite, il s'agit de ne pas s'immobiliser et se bloquer face au passé et la tradition car, comme il le précise dans son livre sorti ultérieurement, « Ne pas réagir (...) serait démissionner devant le pouvoir totalitaire du profit. Nous ne sommes pas des touristes dans le nouveau paysage audiovisuel français<sup>4</sup>. »

Contre l'immobilisme, Jack Ralite convoque une assemblée extraordinaire appelant l'ensemble – ou au moins une partie – de la scène culturelle française, à se réunir le 17 juin 1987 pour ce qu'il nomme les États Généraux de la culture. Des professionnels de différents domaines de la culture ainsi que des médias sont présents et répertoriés par Jack Ralite dans son ouvrage<sup>5</sup>. Parmi eux, sont nommés : « l'architecture, les arts plastiques, l'audiovisuel, la chanson, la danse, le cinéma, le cirque, la littérature, la musique, l'art lyrique, le théâtre ainsi que le graphisme<sup>6</sup> », ce dernier comblant un peu l'absence du design au sens large au sein de la scène culturelle française. Jack Ralite entrevoit dans ces États Généraux la création « d'un espace de rencontre et de débat<sup>7</sup>. » mais aussi « un lieu de résistance aux pressions dominatrices (...) un lieu d'indignation et de

**2** *Ibid.*, p. 14.

**3** Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires*, [1936], Paris, éditions Idées / Gallimard, 1971, p. 21.

**4** Jack Ralite, *La Culture française se porte bien...*, *op. cit.*, p. 14.

**5** *Ibid.*, p. 7-10.

**6** Nous choisissons à partir d'ici de n'utiliser que les termes « graphisme » et « graphiste » pour désigner la pratique du design graphique et le statut de celui qui le pratique. Nous expliquerons dans la suite de cet article le choix cet usage relatif au mouvement français à la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

**7** *Ibid.*, p. 18.

révolte<sup>8</sup>. » Ainsi, au delà d'un simple rassemblement, les États Généraux vont devenir un véritable mouvement à travers la France engageant enfin ce que Ralite appelle « la recherche du temps culturel<sup>9</sup>. »

### La recherche du temps culturel

La recherche de ce temps se fait en plusieurs moments et dans plusieurs lieux de l'Hexagone. Le premier rassemblement a lieu le 9 février 1987 au Théâtre de l'Est Parisien (TEP). Jack Ralite réussit à obtenir 247 signatures et lance un mouvement de plus de seize assemblées régionales et douze assemblées spécialisées à travers toute la France jusqu'à la date officielle des États Généraux qui ont lieu le 17 juin 1987 au Théâtre de Paris. À l'issue de ces longs mois de réflexion et de ce rassemblement, est rédigée *La Déclaration des droits de la culture* établissant la culture comme « bien commun » et non comme objet de consommation. La déclaration se découpe en six points : « audace de la création », « obligation de production », « élan du pluralisme », « volonté de maîtrise nationale des canaux de diffusion et de distribution », « atout d'un large public et besoin d'une coopération internationale »<sup>10</sup>.

### Le *Journal des États Généraux*, première action graphique

La déclaration est publiée dans le *Journal des États Généraux*, trimestriel imprimé en noir et blanc, dont la conception graphique est d'abord prise en charge par François Fabrizi<sup>11</sup>, puis par d'autres designers engagés dans le mouvement. Le premier exemplaire, publié à la suite du rassemblement au Théâtre de Paris, contient des témoignages d'artistes présents au premier rendez-vous ainsi qu'une double page centrale de photographies de ces mêmes personnalités. En première page, on retrouve une rubrique « Qui a dit ? » avec pour promesse de réponse le futur rassemblement au Zénith de Paris. Cet objet éditorial se donne à lire à la fois comme un lieu de discussions pour les membres engagés

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>10</sup> « Déclaration des droits de la culture », lue le 17 juin 1987 au Théâtre de Paris et publiée ultérieurement dans le *Journal des États Généraux de la culture* n°1, Paris, novembre 1987.

<sup>11</sup> François Fabrizi débute sa carrière comme photographe en 1972. Il se tourne progressivement vers le graphisme et intègre le collectif Grapus en 1979 au sein duquel il restera deux ans. Il y développe une pratique visuelle engagée dans les champs politique et culturel. Il poursuit sa carrière de manière indépendante et monte son premier studio de création en 1985 avec T. Sarfis, M. Loyau et C. Simon. En 1987, il prend le large avec la création de l'atelier Fabrizi dont les travaux s'incrustent clairement dans la lignée de Grapus. Au delà de cette pratique créative, il participe activement à la reconnaissance du graphisme comme discipline. Il crée le Mois du graphisme d'Échirolles avec Gianfranco Torri et enseigne dans diverses écoles parisiennes depuis les années 1990.

dans le mouvement, mais aussi comme un document de propagande. On y trouve la signature des États Généraux, logotype dessiné par François Fabrizi, qui est présent en couverture et de tous les numéros ainsi que sur l'ensemble des documents graphiques relatifs aux États Généraux. La forme du Journal, d'abord réduite au format A3 plié en deux, évolue ensuite avec le temps. La maquette du premier numéro, qui repose sur une grille en trois colonnes, montre à la fois une économie de moyens et une recherche d'efficacité dans la transmission des informations (fig. 1).

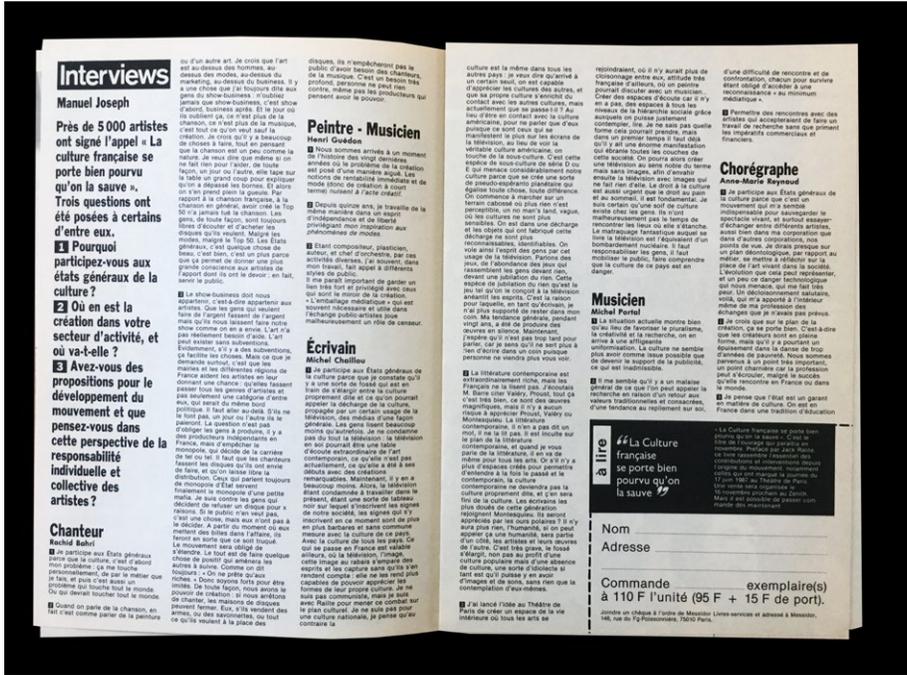


Fig. 1. Pages intérieures du Journal des États Généraux de la Culture n°1, novembre 1987, p.1-2.

Dès la deuxième année, L'Observateur change de maquette pour accueillir de manière plus chaotique les contenus qui y sont publiés (fig. 2). Les pages se densifient. Aux témoignages d'artistes se rajoutent des dessins de presse, des photographies des divers rendez-vous ainsi que des objets produits par les graphistes comme les badges porteurs de messages d'engagement. Le format s'agrandit et l'image entre en composition avec l'écrit qui se superpose à elle par des jeux d'opacité et d'échelle. L'orientation du regard est modifiée par l'ajout de textes et de titres basculés à 90 degrés, obligeant le lecteur à manipuler le Journal dans plusieurs sens. Néanmoins, derrière cet apparent fouillis graphique rappelant les pratiques du mouvement déconstructiviste

de la fin du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis et en Europe<sup>12</sup>, il y a un véritable travail de hiérarchisation visuelle. On observe des jeux typographiques avec des variations de graisses, d'interlignage et d'interlettrage permettant de distinguer les différentes interventions écrites. De même, la grille<sup>13</sup> propose un nombre de colonnes beaucoup plus variées que la première maquette et donc des longueurs de lignes et des gouttières (« l'espace entre deux colonnes<sup>14</sup> ») différentes en fonction des contenus.

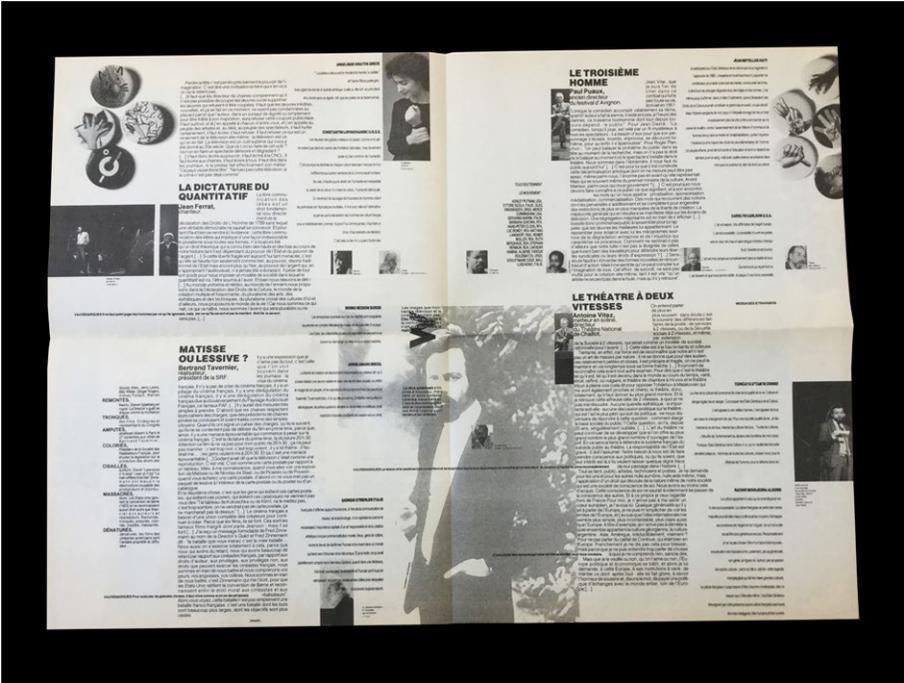


Fig. 2. Pages intérieures du *Journal des États Généraux de la Culture*, n°2, 1987, p. 2.

- 12** Voir à ce propos l'ouvrage de Rick Poyner, *Transgression: graphisme et post-modernisme*, Paris, France, Pyramid, 2003. Voir aussi le travail de Wolfgang Weingart et l'enseignement de l'École de Bâle ainsi que les travaux d'April Greiman et de Katherine McCoy.
- 13** La grille est un « principe régulateur permettant de déterminer une structure dans l'espace de composition afin de positionner de manière rigoureuse et réfléchie les éléments de la composition ». Définition donnée dans l'ouvrage de Daniel et Claire Gautier, *Mise en page(s)*, etc. Paris, éditions Pyramyd, 2009, p. 268. Ce système d'organisation est développé entre 1945 et 1960 par les acteurs du Style International et plus particulièrement Josef Müller Brockmann et Emil Ruder. Pour plus d'informations à ce propos, consulter les ouvrages de Josef Müller Brockmann, *Systèmes de grille pour le design graphique* [1981], traduit de l'allemand par Pierre Malherbet, Genève, éditions Entremonde, 2017 (p. 11) ainsi que l'ouvrage de Emil Ruder, *Typography, a Manual of Design*, [1967], Suisse, éditions Verlag Niggli, 2001.
- 14** Voir définition dans l'ouvrage de D. et C. Gautier, *Mise en page(s)...*, op. cit., p. 268.

Les textes sont courts et sont pour la plupart des témoignages qui ont pour ambition de partager l'expérience vécue au moment des diverses réunions. Ils visent à « raconter », c'est-à-dire faire le récit d'un événement<sup>15</sup> à une personne qui ne l'a pas vécu, de manière à ce que celle-ci puisse se projeter dans cet événement passé. Le choix du journal comme moyen de communication n'est pas anodin car, comme l'écrit très justement Régis Debray, le « vecteur journal s'adresse au profane, à l'amateur »<sup>16</sup>. L'emploi du terme « vecteur » par ce dernier souligne à la fois la qualité du journal comme support de l'information, « ce qui transporte quelque chose »<sup>17</sup>, mais aussi comme transmetteur<sup>18</sup> de celle-ci. Le *Journal* permet ici de faire le lien entre « la théorie d'avant-garde et le mouvement spontané de la classe »<sup>19</sup> – plutôt du peuple – mot cher à Jack Ralite<sup>20</sup>. Alors que nous sommes, en 1987, déjà rentrés dans l'ère de la *vidéosphère*, telle que décrite par Régis Debray comme l'ère de l'image en mouvement, le *Journal* semble trouver ici son économie et son usage à valeur réformatrice si ce n'est révolutionnaire. Il constitue une des premières actions graphiques aux États généraux et permet de manifester publiquement les actions menées tout au long du mouvement.

Le dernier rendez-vous a lieu au Zénith de Paris le 16 Novembre 1987. Durant ce grand rassemblement, la déclaration est lue par Jack Ralite et signée par plus de cinq mille artistes. Le mouvement continue de manière active durant les années suivantes. Le 15 octobre 1988 a lieu un défilé d'artistes de la Place de l'Étoile à la Porte Saint-Denis pour lequel le collectif Grapus<sup>21</sup> dessine l'affiche

**15** Voir définition du mot « raconter » selon le CNRTL (Centre national des ressources textuelles et lexicales).

**16** Régis Debray, « Vie et mort d'un écosystème : le socialisme », in *Cours de médiologie générale*, Paris, éditions Gallimard, collection NRF, 1991, p. 385. « Le vecteur du journal, lui, s'adresse au profane, à l'amateur. Il fait le lien entre la théorie d'avant-garde et le mouvement spontané de la classe (...) Il réunit le savant à l'ouvrier, et le quotidien trait d'union entre l'intellectuel et le peuple qu'assure l'École dans l'univers républicain, c'est le journal militant qui l'assure dans l'univers socialiste ».

**17** Définition du mot vecteur selon le CNRTL. Dans les références suivantes, ce portail de ressources sera mentionné par le sigle CNRTL.

**18** Définition du mot « vecteur » selon le CNRTL « Ce qui transmet quelque chose. ».

**19** *Ibid.*, p. 385.

**20** Jack Ralite, *La Culture française se porte bien...*, *op. cit.*, p. 20. « C'est vrai qu'aujourd'hui il [le mot populaire, ndlr] ne résonne pas comme hier, bien que dès lors Brecht trouvait que cette notion pouvait être condescendante. Il y a dans le mot « peuple » tout un acquis collectif, une communauté de souvenirs, d'affections et d'espérances, une valeur inventée par l'histoire. »

**21** Voir page 7 et pour plus d'informations consulter les ouvrages de Léo Javier, *Comment, tu ne connais pas Grapus ?*, Leipzig, Spector Books, 2014 ainsi que Catherine de Smet et Béatrice Fraenkel (dir.), *Études sur le collectif Grapus 1970-1990. Entretiens et archives*, Paris, Éditions B42, 2016.

principale. La publication du *Journal*, elle, continue jusqu'en 2000 et s'arrête en même temps que s'essouffle le mouvement. On peut alors se demander si les objets graphiques ont accompagné et permis au mouvement de se diffuser bien au-delà de la sphère culturelle parisienne et quelle est la place du graphisme dans la politique culturelle française à la fin des années 1980.

## **Situation du graphisme aux États Généraux de la culture de 1987**

### **Qui commande quoi ?**

En plus de leur rôle d'intermédiaire culturel – celui qui met en page les actions menées tout au long du mouvement – les graphistes s'engagent dans les États Généraux comme auteurs et défenseurs de leur profession face à la crise que celle-ci traverse. En effet, on observe à la fin des années 1970 un élargissement des possibilités d'intervention du graphisme dans les domaines de la culture et de la commande publique mais aussi dans les secteurs publicitaire et audiovisuel. Cependant, le gouvernement français lance un grand nombre de campagnes de communication pour les entreprises nationales dont la réalisation est effectuée par des agences de publicité qui remplacent progressivement le travail des graphistes dans les paysages politique et culturel. Celles-ci ont une approche de la communication qui passe davantage par l'usage de nouvelles stratégies marketing que par des principes de conception visuelle visant à transmettre et produire des images de qualité.

Par ailleurs, face à la vague de privatisations décidée à partir de 1983, l'État ne peut plus garantir la qualité des commandes faites par les établissements privés. Les graphistes sont mis en concurrence déloyale avec des entreprises plus importantes, capables de proposer des coûts de production plus attractifs. Ces derniers s'inquiètent alors des conditions futures de cette commande et donc de la qualité des images graphiques produites, de la liberté de création, de l'indépendance de la pratique et des modes de diffusion. De même, si la disparition de la commande publique menace le travail des graphistes, l'absence de définition française de cette profession a pour conséquence un problème de reconnaissance auprès des professionnels comme du grand public, comme nous le verrons dans la suite de ce texte. La participation des graphistes aux États Généraux est alors vécue comme plus que nécessaire et se met en place un groupe interne au mouvement graphique.

Cependant, il est difficile aujourd'hui de retracer précisément l'ordre des réunions puisque le fonctionnement de ces assemblées « graphiques » se fait sans organisation particulière si ce n'est « militante, c'est-à-dire chaotique »<sup>22</sup>, pour

**22** Entretien téléphonique avec Jean Paul Bachollet, 7 juin 2017.

reprendre les mots de Jean Paul Bachollet, membre non graphiste du collectif Grapus, qui accueille dans ses ateliers les premières réunions du mouvement et prend une place centrale dans celui-ci. En effet, à la fin de leurs études, Pierre Bernard, François Miehe et Gérard Paris-Clavel<sup>23</sup> se rassemblent autour d'une idée commune qui est de « faire de la propagande pour le parti communiste »<sup>24</sup> par leur travail de graphiste. Traités de « crapules stalinienne »<sup>25</sup> à l'Institut de l'environnement<sup>26</sup>, ils raccourcissent cette appellation pour nommer leur collectif « Grapus » au début des années 1970. Ils s'installent ensuite dans un atelier à Aubervilliers dans lequel ils resteront jusqu'en 1985, peu après le début du mandat de Jack Ralite, élu maire communiste de la ville. Leur engagement dans la lutte politique les amène donc très rapidement à échanger avec ce dernier. Ils resteront les principaux intermédiaires pour le regroupement de graphistes au sein des États généraux de la culture.

## Langues et plumes

Le mouvement se met progressivement en place par des échanges de courriers que font circuler les graphistes entre eux. Un premier appel « aux professionnels de la profession »<sup>27</sup> est lancé le 5 avril 1987 faute de terme permettant de définir

**23** Pierre Bernard est un graphiste français formé à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, aux Beaux Arts de Varsovie dans l'atelier d'Henry Tomaszewski puis à l'Institut de l'Environnement. À la suite de ses études, il co-fonde le collectif Grapus en 1970 et prend son indépendance avec la création de l'Atelier de Création Graphique dans lequel il travailla jusqu'à la fin de sa vie. Il consacra l'ensemble de sa carrière à la défense d'un graphisme engagé, au service du domaine public. François Miehe est un graphiste français formé à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Il est membre du Parti communiste et co-fondateur de Grapus mais se retire du projet en 1980 car trop éloigné du travail de direction artistique que souhaite développer les autres membres. Formé dans les mêmes écoles que Pierre Bernard, Gérard Paris-Clavel est un graphiste français engagé dans les domaines de la culture et de la politique. À la suite de Grapus, il fonde Les Graphistes associés et participe activement au mouvement Ne pas plier. Il a récemment présenté son travail lors de l'exposition monographique *Avec* organisée à la Maison d'art Bernard Anthonioz à l'automne 2017.

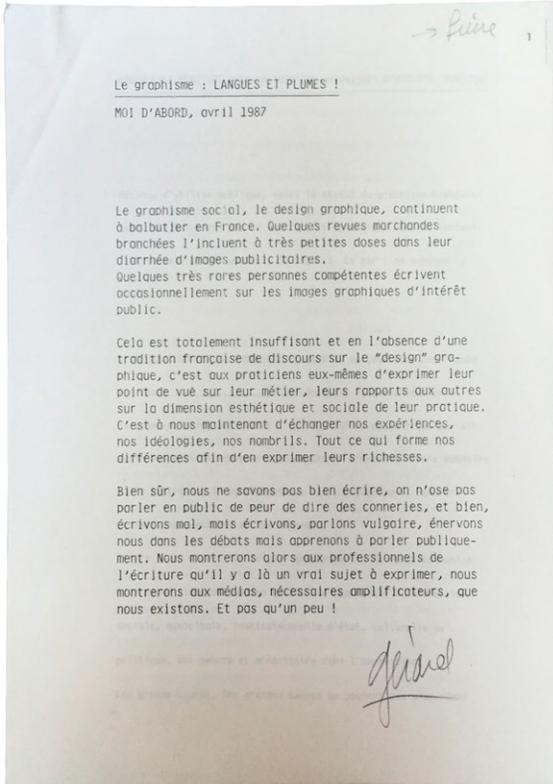
**24** Pierre Bernard, « Ça va être une aventure formidable », in Léo favier, *Comment tu ne connais pas Grapus?*, Leipzig, Spector Books, 2014, p. 45.

**25** François Miehe, « On entrera en communisme », in *ibid.*

**26** L'Institut de l'environnement est une école commanditée en 1968 par André Malraux et créée par le ministère de la Culture français à la suite de la fermeture de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. Voir à ce propos l'ouvrage de Tony Côme, *L'Institut de l'environnement: une école décroisée*, Paris, éditions B42, 2017.

**27** Pierre Bernard, Pierre-Laurent Thève, Jean Baptiste Blom, Juliette Weisbuch, François Fabrizi, Martine Loyau, Thierry Sarfis, Christian Simon, François Vermeil, *Appel aux professionnels de la profession*, Paris, 5 avril 1987. Paris, Archives Pierre Bernard, BNF. La suite des objets cités et relatifs aux actions des graphistes durant les États généraux est issue de ces mêmes archives.

leur métier. Cet appel est un avertissement sur la nécessité de mettre en place « un acte volontaire des graphistes »<sup>28</sup> qui se concentre à la fois sur l'enjeu social de la communication, l'enjeu culturel de l'acte artistique et l'enjeu économique permettant sa survie.



**Fig. 3.** Gérard Paris-Clavel, « Le graphisme: Langues et Plumes, moi d'abord » introduisant le texte *Laborieuse écriture pour un « dessein graphique »* d'utilité publique, Paris, avril 1987, p. 1.

des mots, au-delà de leur simple valeur formelle, pour définir leur pratique et développer une écriture critique, même si celle-ci doit-être « vulgaire »<sup>29</sup>.

Au même moment, Gérard Paris-Clavel écrit une lettre qui s'intitule « Le graphisme: Langues et Plumes, moi d'abord » introduisant le texte *Laborieuse écriture pour un « dessein graphique »* d'utilité publique (fig. 3). Dans la première partie de la lettre, Gérard Paris-Clavel fait état d'une soumission du graphisme « d'intérêt public » à la publicité, dénonçant « la diarrhée d'images publicitaires » qui a envahi le paysage urbain. Par ailleurs, il fait le constat d'une absence de théoricien, historien et critique du design graphique en France et donc d'un manque de porte-parole pouvant poser des mots sur les images produites. Face à ce manque, Gérard Paris-Clavel appelle les graphistes à s'emparer

Je remercie Marsha Emmanuel et Anne Marie Sauvage de m'avoir informée de l'existence de ces documents, de m'y avoir donné accès et autorisée à les publier pour cet article.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Gérard Paris-Clavel, « Le graphisme: Langues et Plumes, moi d'abord » introduisant le texte *Laborieuse écriture pour un « dessein graphique »* d'utilité publique, Paris, avril 1987, p. 1.



## Une modernité tardive

Dès les premières lignes du manifeste, « les.....signataires » annoncent la « proclamation solennelle de leur existence »<sup>31</sup> et posent comme hypothèse que le graphisme français n'existait pas avant cette date. Plus précisément, les graphistes font le constat que la France est passée à côté du mouvement de modernité insufflé par les écoles pratiques allemandes du début du siècle comme le Werkbund et le Bauhaus. Alors que les Allemands, les Hollandais et les Anglo-saxons s'accordent pour utiliser le mot « *design* », les signataires constatent que nous, Français, faisons face à un problème de traduction et de signification qui pèse sur les développements de cette pratique. En effet, le terme « *graphic design* » est employé pour la première fois en 1922 par le typographe, calligraphe et designer de livres américain William Addison Dwiggins dans son article « *New Kind of Printing Calls for New Design* »<sup>32</sup>. Face aux confusions existantes entre les domaines de l'art et de l'imprimerie, Dwiggins pose, dans ce texte, les bases d'une première définition anglaise<sup>33</sup>. En France, l'hésitation entre les termes de graphisme, communication visuelle, arts graphiques ou encore publicité dure jusqu'à la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, comme le souligne très justement Clémence Imbert<sup>34</sup>, depuis quelques années les historiens s'accordent à dire que le premier usage du mot graphisme est fait par l'écrivain français Pierre Mac Orlan dans son article « *Graphismes* »<sup>35</sup> publié dans le numéro 11 de la revue *Arts et Métiers graphiques* en 1929. Le terme « *graphismes* », utilisé au pluriel chez Mac Orlan, désigne tous les objets produits par les designers et non leur pratique. Cette définition n'intègre à aucun moment le terme anglais *design*, s'écartant de fait du concept développé par William Addison Dwiggins. La difficulté des Français à utiliser et traduire le terme « *design* » conduit alors à un usage erroné de celui-ci, selon les signataires. Le *design* ne désigne pas une pratique mais définit ce qui a un

**31** *La Création graphique en France se porte bien, pourvu qu'elle existe*, Paris, 17 juin 1987. Manifeste écrit, publié et distribué par les graphistes engagés dans le mouvement les États généraux de la culture.

**32** William Addison Dwiggins, « *New Kind of Printing calls for New Design* », *Boston Evening Transcript*, 29 août 1922, repris dans Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller et Rick Poyner (ed.), *Looking Closer: Three Classical Writings on Graphic design*, New York, Allworth Press, 1999, p. 1418.

**33** Voir à ce sujet par exemple, Benoit Bûquet, *Art & design graphique, essai d'histoire visuelle 1950-1970, Tome 1: Fragments d'Europe*, Paris, éditions Pyramyd, 2014, p. 12.

**34** Clémence Imbert, *Œuvres ou documents ? Un siècle d'exposition du graphisme dans les musées d'art moderne de Paris, New York et Amsterdam (1895-1995)*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Philippe Antoine et Catherine de Smet, Université Paris-VIII, septembre 2017.

**35** Pierre Mac Orlan, « *Graphismes* », *Arts et Métiers Graphiques*, n° 11, mai 1929, p. 645653.

caractère actuel – contemporain – « ce qui est à la mode »<sup>36</sup>. Alors, au verso du manifeste, les signataires proposent une définition du graphisme en France, désignant, au-delà des simples objets produits, le travail du graphiste, son rapport au commanditaire et sa nécessaire posture critique.

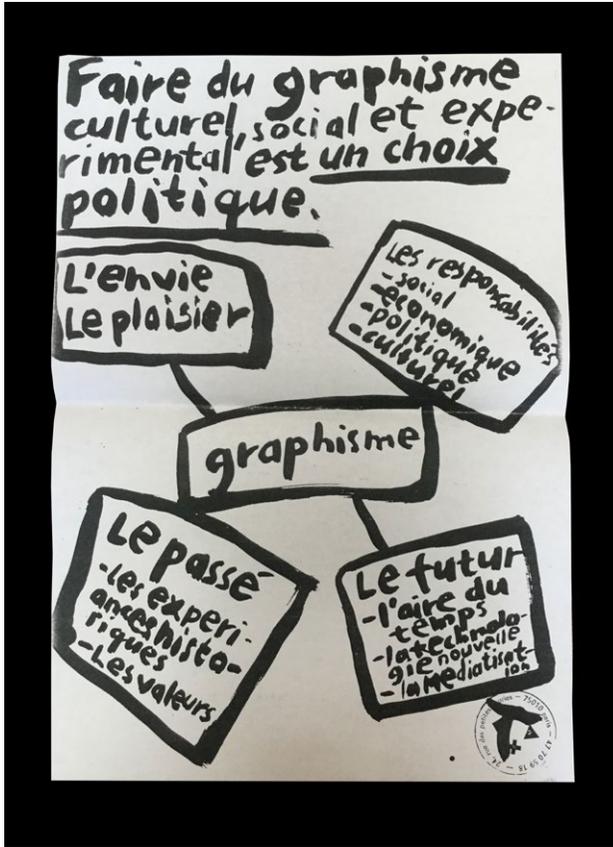


Fig. 5. Thomas Hirschhorn, affiche produite dans le cadre des États Généraux de la Culture, 1987.

Dans un de ses schémas (fig. 5), il associe le terme de « graphisme » à celui de responsabilité (sociale, économique, culturelle) et à ceux de plaisir et de création. Par ailleurs, le graphisme se situe, selon Hirschhorn, entre le respect d'un héritage historique et la capacité à se projeter dans un futur proche, à être dans « l'aire du temps »<sup>37</sup>. On peut s'interroger ici sur le caractère intentionnel ou non de cette faute, compte tenu de l'origine suisse alémanique

Les signataires choisissent de mettre en avant une définition du « graphiste » et non du « designer ». Pour en définir les contours, ces derniers s'appuient sur les différentes contributions graphiques produites durant les réunions. On retrouve, parmi celles-ci, des affiches imprimées au format A3 en noir et blanc, exposant les différentes recherches de graphistes sur le sujet. Thomas Hirschhorn écrit sur des feuilles blanches et à l'aide d'un pinceau épais de nombreux messages portant sur les notions d'auteur, de graphisme social et politique, et ses conditions de production.

36 *La Création graphique en France se porte bien...*, op. cit.

37 Thomas Hirschhorn, affiche pour les États Généraux de la culture, 1987 (fig. 5).

de son auteur. Cette formule a, quoi qu'il en soit, le mérite d'inscrire le design dans une temporalité claire, celle du moment présent.

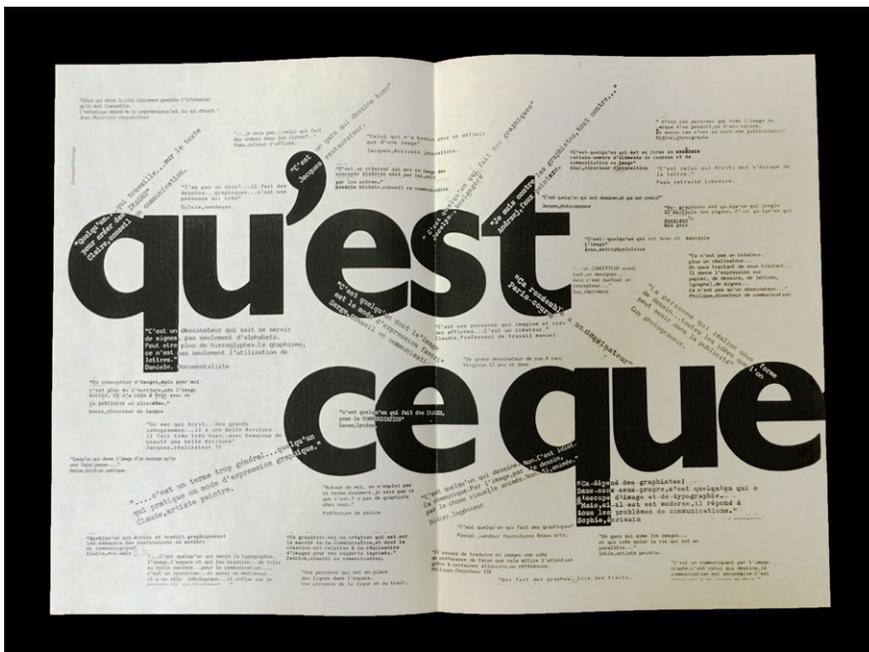


Fig. 6. Agence Polymago, affiche produite dans le cadre des États Généraux de la Culture, 1987.

De leur côté, les membres de l'agence Polymago, ont préféré, plutôt que de donner eux-mêmes une définition de leur pratique, interroger des personnes extérieures à ce domaine. Ils ont produit pour l'occasion deux affiches (fig. 6), au même format A3, sur lesquelles étaient inscrits en deux parties « qu'est ce que » et plus loin « c'est. », interrogeant directement le regard extérieur et la distanciation que celui-ci peut apporter. Parmi les témoignages, celui de Jacques, restaurateur, « c'est un gars qui dessine bien », ou encore d'un retraité, « C'est celui qui écrit; qui s'occupe de la lettre ». Ces avis montrent la difficulté à identifier les fonctions du graphiste par un public novice et se donnent à lire comme un appel à la clarification. Néanmoins, au delà de ces commentaires, on retrouve quelques points de vue plus précis. Parmi eux, l'idée que le graphiste est « quelqu'un qui donne l'image d'un message », « quelqu'un qui manie la typographie, l'image, l'espace et qui les organise (...) c'est un technicien...et aussi un médiateur... il a un rôle idéologique ». Ces différents témoignages permettent de rassembler autour du terme « graphiste » les idées de production de contenus visuels, mais aussi de transmission et de commande, avec toujours une volonté esthétique. Ainsi, à l'aide de ces documents, les signataires

produisent la définition suivante : « Le graphiste généraliste de la mise en forme visuelle : le graphiste dessine à “dessein” – dans le cadre d’une commande – les différents éléments graphiques d’un processus de communication » (fig. 7).



Fig. 7. Lu par Pierre Bernard, co-signé par 70 personnes, *La création graphique en France se porte bien, pourvu qu'elle existe*, verso de l'éphéméra distribué à l'occasion des États Généraux de la culture, Paris, 17 juin 1987.

On peut poser ici une première interrogation, celle de l'emploi du terme « généraliste ». Cet usage peut se comprendre comme la volonté d'inclure dans un seul terme les différentes pratiques graphiques comme le dessin typographique, la mise en page et l'édition de livres ou encore le travail d'identité visuelle. Il permet, en effet, de signifier la pluralité des activités du graphiste. On peut alors rapprocher cette notion de la définition du « généraliste » qui est, en médecine<sup>38</sup>, celui qui exerce la médecine générale. Néanmoins, bien qu'il ait une connaissance de tous les domaines de la médecine, cela ne veut pas dire que celui-ci sache en accomplir tous les gestes et techniques. Ainsi, si le suffixe « iste », reposant sur le modèle de « spécialiste », semble vouloir faire passer le graphiste pour un expert, la notion de généralisation connote de manière négative sa pratique et en fait plutôt un spécialiste de tout et donc du rien. Alors que les signataires défendent le statut de graphiste « auteur », ce terme semble, au contraire, questionner la singularité de ce dernier, son regard critique et son savoir-faire.

Enfin nous pouvons noter une contradiction dans la posture des signataires. Au lieu de s'appliquer à réparer l'incompréhension générale du terme « design » en l'acceptant, enfin, comme anglicisme assumé, les signataires préfèrent en construire un équivalent purement francophone. En définissant le terme « graphiste », ils évincent le terme « design », laissant aux agences de communication le libre emploi de ce dernier pour désigner les pratiques qu'ils s'appliquent à

38 Définition du mot « généraliste » selon le CNRTL.

rejeter dans la suite de leur manifeste. De la même manière, dans le texte de Gérard Paris-Clavel cité auparavant, l'opposition au terme « design » avait déjà été évoquée. Ce dernier écrit que le design est source d'une « pédagogie des formes dans le temps par leur omniprésence dans notre environnement »<sup>39</sup>. Autrement dit, le design, par sa capacité à introduire des objets de qualité dans notre vie quotidienne, opère une forme de sensibilisation esthétique. Cependant, Gérard Paris-Clavel rajoute que cette pédagogie n'enseigne finalement « que les arts et artifices du spectacle de la vie »<sup>40</sup>. Il dénonce ici la manipulation du design dont l'essence première a été détournée pour ne devenir qu'un agent de surface. La disparition du terme « design » dans la définition donnée par les graphistes est donc à comprendre comme une critique de son usage et l'affirmation d'une différenciation de leur pratique. Cependant, si l'opposition est claire, on peut se demander si cet engagement, qui se traduit par un renoncement au sens et un désengagement français face à l'instrumentalisation du design, ne pourrait pas avoir des conséquences plus graves sur le statut de la profession.

### **Contre la frivolité, un réalisme graphique ?**

En revenant sur le manifeste, nous comprenons qu'en s'opposant à l'usage du terme « design », les signataires dénoncent la dégradation généralisée des processus de communication visuelle dans les domaines culturel, politique et social. Au delà de la concurrence déloyale, les agences de communication appliquant les techniques de marketing, participent, selon eux, à la « cucuification » du monde, terme emprunté à la traduction française du roman *Ferdymurke*<sup>41</sup> de l'écrivain polonais Witold Gombrowicz. Ce mot, issu du verbe « cuculiser », se rapporte au fait d'infantiliser. En rapprochant l'acte de communication de la notion de « cuculisation »<sup>42</sup>, les signataires critiquent de manière ironique la production de discours sans fond et l'aveuglement qu'il produit auprès des publics devenus consommateurs irréfléchis. Selon eux, des slogans comme « On vibre à la Villette » ou « On bouge avec La Poste »<sup>43</sup> reposent davantage sur le ton donné, celui de la « frivolité », que sur le fond. Le champ lexical du mouvement est utilisé pour inscrire les institutions dans une forme de mobilité qui ne dit plus rien de leur fonction principale. Annick Lantenois, dans son ouvrage *Le Vertige du funambule*, écrit à propos des logos des années 1980, « qu'ils combinent des formes géométriques et des imitations du geste dont le

<sup>39</sup> Gérard Paris-Clavel, « Le graphisme : Langues et Plumes, moi d'abord », *op. cit.*, p.6.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>41</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdymurke*, traduit du Polonais par George Sédar, Paris, Gallimard, 1998.

<sup>42</sup> Nous utilisons ici le terme « cuculisation » qui se rapproche plus du dictionnaire.

<sup>43</sup> *La Culture graphique en France se porte bien...*, *op. cit.*

mouvement s'incarne dans la plus ou moins grande vivacité des couleurs et du trait jeté<sup>44</sup>. Pour les signataires, l'accroche (le slogan), strate supplémentaire de communication, repose sur la même logique de dynamisme généralisé qui ne s'appuie plus sur aucun élément contextuel ou relatif à l'objet communiqué. Il s'extrait de la fonction informative pour produire de l'abstraction. À celle-ci les graphistes répondent par une volonté de retour à une forme de réalisme graphique.

Nous expliquons l'usage du terme « réalisme », emprunté au mouvement littéraire de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle en France, par le refus des signataires d'être « la Valeur Imaginaire Ajoutée ». Cette dernière est le résultat de la fonction détournée du design qui consiste à recouvrir les objets d'un ensemble de signes, qui ne se rapportent plus à l'objet même, mais au fantasme autour de sa possession et de son usage. Autrement dit, le signe n'informe plus, il transforme. Un des principaux penseurs des sciences de la communication à l'époque, Abraham Moles<sup>45</sup>, écrit la même année, le designer « est désormais celui qui convoie « un message "esthétique", un message sensoriel, largement indépendant de la fonction ». Ce message transforme, selon Moles, la surface en espace de séduction, provoquant une disparition des fondements historiques, culturels et conceptuels sur lesquels s'étaient construites les formes du monde tangible. Moles décrit ici le même phénomène de transformation dénoncé par les signataires dans leur manifeste. Ces derniers appellent en conséquence à une nouvelle responsabilité des graphistes.

Au « vacarme mass médiatique<sup>46</sup> » et à sa généralisation sur l'ensemble des supports de communication, les signataires préfèrent la clarté. Dans une des images produites durant les réunions des États généraux, Thomas Hirschhorn écrit à ce propos, « je vois des images fortes et claires, des formes nettes et pures, des couleurs fraîches et décidées. Je vois des contenus sincères et des messages engagés. Ces créations sont dans les maisons dans la rue dans les médias. Nous appelons ces productions du graphisme » (**fig. 8**). On peut noter ici, que l'opposition à la notion d'abstraction dans la production des images, ne signifie pas pour les signataires le retrait du paysage médiatique. Au contraire, ils appellent à une reprise en main des technologies de la communication et de leurs supports, présents partout, tout le temps. Ce réalisme graphique s'incarne alors dans une conception plus « humaniste »<sup>47</sup> de la communication

<sup>44</sup> Annick Lantennois, *Le Vertige du funambule, le design graphique entre économie et morale*, Paris, Éditions B42 / Cité du design, 2010, p. 23.

<sup>45</sup> Abraham Moles, « Vivre avec les choses : contre une culture immatérielle », *Art Press*, hors série n°7 : « À l'heure du design », 1987, p. 1.

<sup>46</sup> *La Culture graphique en France se porte bien...*, op. cit.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1.

visuelle, qui se voudrait l'expression de la société dans laquelle elle s'inscrit et non son reflet illusoire. Il est un clin d'œil évident aux motivations premières des praticiens du début du xx<sup>e</sup> siècle et un appel à une nouvelle forme de

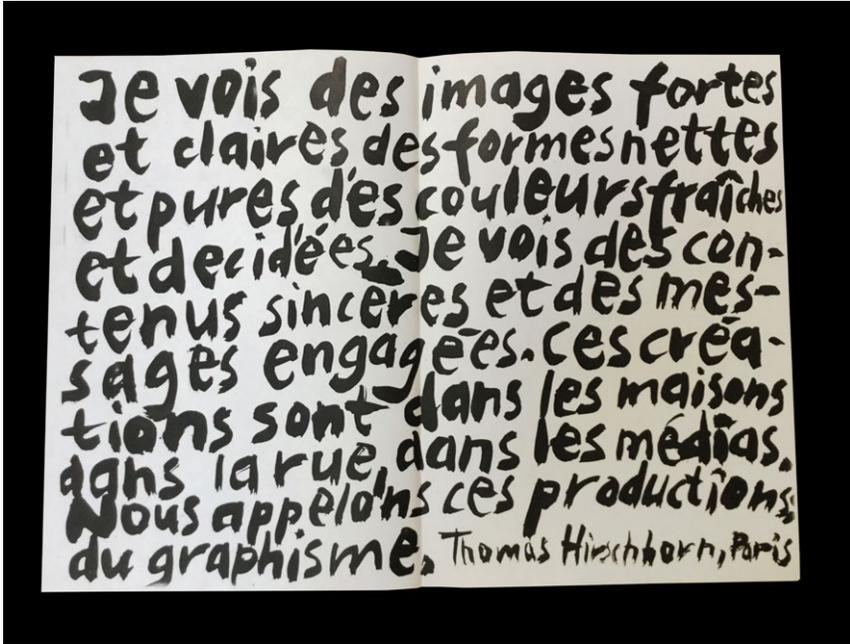


Fig. 8. Thomas Hirschhorn, affiche produite dans le cadre des États Généraux de la Culture, 1987.

modernité, propre au temps.

### Formes de rupture et rupture des formes, un acte complet

Si les graphistes usent de l'écrit pour mettre en forme leur modernité, ils l'expriment aussi par la matérialité même de l'objet publié. Les membres du collectif Grapus qui prennent en charge la conception de cet objet, choisissent de publier le texte au format A6, dépliant en quatre et formant un demi A3 (fig. 4). Ce format est *a priori* facilement transportable et surtout transmissible de poche en poche. Le texte se déploie en deux parties, au recto la version longue et, au verso, la définition du graphiste. On pourrait croire que l'usage d'un format standard, de l'impression en noir et blanc ainsi que le choix du caractère Gill Sans et d'un autre caractère de type monospace pour le texte témoignent d'une économie matérielle et graphique. Cependant, le papier d'une épaisseur de 45 g/m<sup>2</sup>, à peine plus épais que le papier Bible<sup>48</sup> renvoie à la tradition de l'édition

48 Le papier Bible est un papier fin et solide, au grammage très léger de 36 g/m<sup>2</sup>.

française et à la fabrication de beaux livres. Ce papier donne à l'objet une extrême légèreté ainsi qu'une préciosité conférant à son contenu plus d'importance qu'il n'y paraît, comme si la définition du graphiste était à prendre avec précaution. L'objet oblige à une attention particulière son lecteur, qui, s'il n'en prend pas soin, pourrait le détruire. Par ailleurs, il est intéressant de revenir sur l'usage du caractère Gill Sans pour le verso du manifeste (**fig. 7**). Dessiné par le typographe anglais Eric Gill en 1928, cette police de caractère sans empattement, avait été dessinée spécialement pour la machine à composition typographique Monotype<sup>49</sup> dans un souci de lisibilité et de pureté.

Sa reprise en 1987 pour la mise en page de la définition du graphiste peut se comprendre comme une nouvelle référence à la modernité du début du xx<sup>e</sup> siècle et à une volonté sous-jacente de produire une forme de rupture qui s'ajoute à celle produite par l'écrit. Alors, se retrouvent, dans cet imprimé, deux figures habituellement incarnées par des personnes différentes : l'auteur, celui qui conçoit, écrit, crée quelque chose de nouveau et le producteur, celui qui produit un bien à valeur économique. Les langages visuel et écrit se rencontrent au sein d'un même objet de communication dans lequel tous les aspects sont pensés par une seule et même personne ou un collectif. Selon Régis Debray, le manifeste est l'expression d'une parenté entre l'écrivain et l'artiste car y a dans cet objet une « mise en cordée de l'image et du signe »<sup>50</sup>. Il incarne ici un modèle dans lequel les graphistes ont une maîtrise complète de leur pratique, de sa conceptualisation à sa réalisation. Il engage les auteurs, au delà de la simple lecture, dans une nécessaire action en parallèle de leur écrits, comme l'avait justement appelé Gérard Paris-Clavel dans sa lettre « Le graphisme : Langues et Plumes ».

## Rien de nouveau sous le soleil

Cet objet bénéficiera d'une large diffusion au moment des États généraux de la culture et engagera un ensemble de réactions et pratiques qui dessineront un réseau de création singulier en France. Le terme « d'intérêt public » bénéficiera d'une reconnaissance officielle en février 1988 avec l'exposition présentée au CCI « Images d'Utilité Publique » et deviendra un véritable mouvement du graphisme français. Cependant, l'idée d'un graphisme humaniste et social s'essoufflera progressivement en France, relançant, au début du xxi<sup>e</sup> siècle, le

**49** D'après la définition du CNRTL : la Monotype est une machine à composer créée en 1887 et formée d'un clavier, permettant de perforer sur une bande de papier les codes correspondant aux signes de la copie, et d'une fondeuse-composeuse qui déchiffre cette bande et la transforme en lignes justifiées, composées de caractères mobiles, assemblés dans l'ordre du texte.

**50** Régis Debray, « Qu'est ce qu'un manifeste littéraire ? », Paris, 1994, disponible en ligne à l'adresse suivante : [[http://regisdebray.com/pages/pdf/manifeste\\_litteraire.pdf](http://regisdebray.com/pages/pdf/manifeste_litteraire.pdf)], consulté le 7 juin 2016.

débat amorcé en 1987. En effet, dix-huit ans après, Pierre Bernard réagit dans un article publié dans le magazine *Étapes*<sup>51</sup>. Le constat est selon lui toujours le même puisque la situation exposée demeure inchangée en 2005. Il note que « la pratique pâtit d'un déficit de visibilité tandis que l'idéologie et l'écriture publicitaire occupent le système des médias de masse »<sup>52</sup>. L'article est une répétition du manifeste de 1987 et Pierre Bernard conclut par une reprise de son titre : « Oui, la création graphique en France, existe pourvu qu'on soit plus nombreux à s'en préoccuper sérieusement et à la pratiquer ».

Il est intéressant de voir que la problématique n'est pas nouvelle et ne semble pas vouloir disparaître. En 1964, Ken Garland publiait déjà *First Things First*<sup>53</sup>, manifeste dénonçant la dégradation des conditions d'existence des graphistes au sein des agences de communication qui y gâchaient leur talent et leur temps à vendre des produits de consommation. De 1999 à 2005, ce sont les membres du collectif hollandais Experimental Jetset qui s'emparent du problème dans cinq manifestes et plus particulièrement dans *Disrepresentationism Now!*. Si le sujet traité est le même, les designers se positionnent directement en contradiction avec la vision de Ken Garland, ou même celles des signataires des États généraux, en défendant qu'il n'y a pas de différence entre la publicité et l'anti-publicité, entre le design social, culturel et commercial. Ils dénoncent, au contraire, le travail de « re-présentation » qu'opère le design dans tous les domaines et appellent à un retour à la *présentation*, qui s'incarne, selon eux, dans l'abstraction, ce « mouvement qui va, au delà du réalisme, vers la réalité comme forme ultime de l'engagement »<sup>54</sup>. Autrement dit, ils considèrent qu'il y a, d'un côté, le design graphique qui « représente » et de l'autre celui qui « présente ». Le premier est un mode de communication développé dans un contexte publicitaire qui tend à représenter les choses, à les décrire. Il est en quelque sorte une forme de discours sur les choses et non plus l'expression même de celles-ci faisant disparaître le design graphique et la publicité derrière des modes de représentation imaginaires. Les designers rapprochent cette

**51** Pierre Bernard, « La Création graphique en France existe », in *Étapes*, n°120, Paris, mai 2005, p. 62.

**52** *Ibid.*, p. 2.

**53** Ken Garland, *First Things First*, ephemera lu et publié lors d'une réunion de la Société des Artistes et Designers Industriels au centre d'Arts Contemporain de Londres, Londres, 29 novembre 1963. Ce livret de deux pages imprimé à 400 exemplaires est *ephemera* (mot anglais) sans éditeur.

**54** Experimental Jetset, *Disrepresentationism Now!, On the Social, Political, and Revolutionary Role of Graphic Design. More an Attempt than a Manifesto.*, Initialement prévu pour la *Convention Voice 1* de l'AIGA, Washington DC, 2001, publié ultérieurement dans la revue *Dot Dot Dot* n° 4, 1<sup>er</sup> octobre 2002, traduit de l'anglais « We believe that abstraction, a movement away from realism but towards reality, is the ultimate form of engagement ».

activité des faits décrits par Platon dans le mythe de la caverne. La réalité à laquelle prétendent les publicitaires est, pour Experimental Jetset, l'incarnation du réalisme défini par Platon, à savoir « la doctrine selon laquelle existent des idées, des essences dont les êtres individuels et les choses sensibles ne sont que le reflet, l'image<sup>55</sup> ». Le deuxième design graphique, celui auquel aspirent les designers, repose sur la notion d'abstraction qui est à comprendre, chez eux, comme la projection ultime du réel dans le monde tangible. Elle s'exprime par le travail des formes, des couleurs et des matières. Au réalisme des États généraux, Experimental Jetset répond alors par la mise en place d'un nouveau réalisme, que l'on pourrait rapprocher de celui que les artistes français avaient déjà pensé dans les années 1960 et qui se veut l'expression la plus pure du réel et non sa représentation pseudo objective. Si Régis Debray écrit que « l'abstraction ouvre à l'action »<sup>56</sup>, elle est pour Experimental Jetset le moyen d'expression ultime de leur engagement politique, qui passe davantage par la dimension esthétique de leur travail que par le message qu'ils pourraient délivrer. Finalement, si l'engagement esthétique d'Experimental Jetset contredit le positionnement politique de Ken Garland, de Grapus et de leurs héritiers à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, l'abstraction est présente chez chacun, dans l'écriture manifeste comme « décrochage critique » et ouverture à l'action. Le manifeste, en tant que pratique de l'écriture, constitue en effet cet écart de réflexion, hors « du mouvement de la vie »<sup>57</sup> qui permet, pour reprendre les mots de Régis Debray, de « déchiffrer et rechiffrer »<sup>58</sup> les belles et bonnes images et ne pas s'arrêter à la surface des choses.

**55** Voir définition du mot « réalisme » selon le CNRTL.

**56** Régis Debray, « Vie et mort d'un écosystème: le socialisme », *op. cit.*, p. 361.

**57** *Ibid.*, p. 360.

**58** *Ibid.*, p. 360, « Déchiffrage, rechiffage ».

**UN NOUVEAU  
TERRITOIRE D'EXPRESSION**

# LES COUSINS LES ÉCHANGES ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE : POUR UNE DÉFINITION DU DESIGN FRANÇAIS

ELENA DELLAPIANA

Professeure associée, Université Polytechnique de Turin

## Des débuts dans le luxe

Le début des rapports entre la France et l'Italie du point de vue du design peut être situé en 1925, quand Gio Ponti, directeur artistique de l'entreprise productrice de porcelaine Richard Ginori, dessine le pavillon de l'entreprise à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris, ainsi que plusieurs objets en porcelaine, dont un qui gagne la médaille d'or et un bon succès de critique et – ce qui est plus notable – commercial, dans le « style » Novecento<sup>1</sup>.

En revanche, la France n'apparaît en Italie qu'à l'occasion de la V<sup>e</sup> Triennale (1933), la première affichant une ouverture vraiment internationale, avec une délégation française présidée par Albert Goumain, héritier de l'entreprise d'ébénisterie « Goumain frères », qui a sélectionné des produits dans le goût Art Déco (vitres par Maurice Marinot et André Turet; bas-reliefs qui encadrent l'entrée par Bourdelle<sup>2</sup>). Ceux-ci sont caractérisés par une exécution précise et par la qualité des matériaux; ils reflètent étroitement l'image que la France donnait déjà à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment du débat sur les musées de manufacture<sup>3</sup>.

En 1936 (XI<sup>e</sup> Triennale, qui porte le titre de *Communauté*), l'approche hexagonale de l'édition précédente se répète en soulignant le lien entre la production

**1** S. Urso, *Margherita Sarfatti, Dal mito del Dux al mito americano*, Venezia, Marsilio, 2003.

**2** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_V\_07\_0396; Y. Brunhammer, S. Tise, *Les Artistes décorateurs: 1900-1942 / avec le concours de Jean-Pierre Khalifa et de la Société des artistes décorateurs*, Paris, Flammarion, 1990.

**3** M. Vachon, *Les Industries d'art: les Écoles et les Musée d'art industriel en France*, Nancy, Berger-Levrault, 1897; S. Laurent, *L'Art utile. Les écoles d'art appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 1998; D. Poulot, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005; A. Bertinet, *La Politique artistique du Second Empire: l'institution muséale sous Napoléon III*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art de l'Université Paris 1, sous la direction de Dominique Poulot, 2011.

d'objets et le Mobilier national, dont les nouveaux bâtiments ont été conçus par les frères Perret et dont les photographies sont exposées à l'entrée du pavillon français<sup>4</sup>, avec plusieurs exemples soit de la tendance plus traditionaliste soit du rationalisme international (Le Corbusier, Vago, Barbe, Debat-Ponsan, Mallet-Stevens); les deux sensibilités s'opposent à « l'académisme infertile » de l'architecture officielle. Les intérieurs présentent la même dualité : d'un côté, le modernisme de Barret, Adnet, Dupré-Lafon, Perriand et, de l'autre, l'Art Déco de Rulhmann, Pascaud, Arbus ou Dariel. Les objets sont ceux produits par Baccarat, Puiforcat, Sèvres, Lalique, Christofle. La vraie nouveauté est dans la section du graphisme avec les affiches par Cassandre, Carlu, Colin, Loupot. C'est une grande entrée pour la France, avec beaucoup de pièces exposées et un appareil de communication précis : une publication spécifique est éditée par la commission ministérielle dirigée par Auguste Perret (commissaire du gouvernement) avec Pierre Vago<sup>5</sup>. Les textes du catalogue sont signés par Perret lui-même, André Bloch (à l'époque directeur de *L'Architecture d'Aujourd'hui*), Louis Chéronnet (directeur de la revue *Art et décoration*), pour les arts décoratifs, Jacques Guenne pour la céramique, le verre et l'orfèvrerie, André Lejard pour l'art publicitaire et Claude Roger-Marx pour le livre illustré :

« La France participe à cette sixième édition avec une exposition organisée pour la première fois par le Département des Beaux-Arts. Elle n'est pas venue à Milan pour faire des affaires mais pour documenter le travail de ses meilleurs artistes et artisans, à qui les différentes tendances présument de réaffirmer la validité de leurs efforts en vue de ce nouvel état de l'art qui est dans les aspirations et les espoirs les plus certains. Malgré la situation actuelle, la France voulait être présente à Milan avec ses expressions les plus caractéristiques »<sup>6</sup>.

L'image du projet français est en train d'être définie.

Elle l'est encore davantage lors de la Triennale de 1940 (avec l'Europe en guerre), titrée significativement *Ordre-tradition* : la France montre, sans aucune mise en scène, une représentation dans laquelle les produits de luxe (Hermès, Christofle, Baccarat parmi d'autres) sont au premier plan, avec une série de

**4** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_VI\_05\_0345: Magasin de meubles de l'État à Paris dessiné par les architectes Auguste et Gustave Perret à l'entrée de la section de la France; TRN\_VI\_05\_0350 Studio « Primavera » en collaboration avec les artistes Colette Gueden, Marcelle Thienot, M.T. Mollenhauer, Gisèle Favre et W. Prost.

**5** P. Vago (dir.), *Francia 1936. Architettura Arte Arredamento*, Milano, Editoriale Domus, 1936.

**6** *Ibid.* s.p. L'introduction, anonyme, est vraisemblablement italienne et la référence aux « conditions actuelles » en France fait allusion à la victoire du Front Populaire, certainement pas très bienvenue sous le régime fasciste.

gravures de Piranèse, Cézanne, Matisse, Rousseau, Utrillo et la grande tradition postimpressionniste<sup>7</sup>.

## La naissance d'un chassé-croisé

Ces mêmes produits de luxe servent d'« intermédiaires » pour une entrée du projet italien en France dans l'après-guerre : en 1948, grâce à Fede Cheti, une fabricante de tissus renommée qui avait déjà exposé à Paris en 1937<sup>8</sup> (fig. 1), l'exposition *Décorateurs contemporains* est présentée au 34<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs avec une douzaine d'architectes/designers<sup>9</sup> (Paris, Clerici, Zanuso, Minoletti, Ponti, Sottsass...), de fabricants (Gabbianelli, Stilnovo, Metalarte, Seguso, Fuselli & Profumo, Mazzotti Albissola...) et aussi des artistes (entre autres Carrà, Severini, Guidi, Sassu, Sironi, Messina). Ces créateurs commencent à représenter l'école italienne qui circule dans le monde surtout grâce aux programmes de promotion et de diffusion mis au point par les Services américains d'aide soit à la culture soit à la production (USIS)<sup>10</sup> avec un point culminant lors de l'exposition itinérante *Italy at Work* qui traverse les États-Unis entre 1950 et 1953. À cette occasion, les aspects les plus soulignés concernent le partenariat entre les designers et les petites et moyennes entreprises (Albini/Poggi, Fontana Arte/Ponti), et la qualité des produits marqués Stilnovo ou Seguso, qui deviennent des lieux d'expérimentation importants en terme de design moderne et, en

- 7** Archives de la Triennale di Milano, TRN\_VII\_01\_0051; verres et coupe en cristal, couverts dorés pour poissons, plats en porcelaine dessinés par Jean; TRN\_VII\_01\_0043 Simmen/Sèvres, Navarre: vitres, livres de Derain et Maillol; *Catalogo della VII Triennale di Milano*, Milano, Triennale, p. 37-38.
- 8** C. Lecce, « Fede Cheti: 1937-75 tracce di una storia italiana », *AIS/Design storia e ricerche* #2, 2013 ([www.aisdesign.org/aisd/fede-cheti-1936-1975-tracce-di-una-storia-italiana](http://www.aisdesign.org/aisd/fede-cheti-1936-1975-tracce-di-una-storia-italiana)).
- 9** *Société des Artistes décorateurs (France), Catalogue du Salon 34, 1948*, Paris, impr. de Durand, 1948; R. Chavance, « La participation italienne au Salon des Artistes décorateurs, rapport sur le Salon des Artistes Décorateurs », *Mobilier et Décoration*, 1948, 6, a. 28, p. 72-79; I. Parisi, « Gli artisti francesi e italiani al 34° Salone di Parigi », *Derby*, 1948, 25, p. 50-51; c'est plus ou moins la même sélection qui est présentée dans les expositions itinérantes organisées par la même Cheti à Milan, Gênes et Roma. Voir E. Freyre, « Dimostrazione di qualità del nostro lavoro. Da Fede Cheti e da un volume di Ulrich », *Domus*, 1948, 226, p. 56-57; P. Sanchez, *La Société des artistes décorateurs: répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et œuvres présentés, 1901-1950*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2012, passim.
- 10** E. Dellapiana, « Italy creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image », *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2018, vol. 7, no. 8; E. Dellapiana, « Dalla « Casa all'Italiana » all'Italian Style – La costruzione del Made in Italy », dans G. Erbacchi, L. Fiorucci, G. Levi, A. Rossi Colavini, V. Sogaro (dir.), *Ceramica ed arti decorative del Novecento*, Vol. II, Verona, Edizioni Zero Tre Artifices, 2017, p. 59-89.



Fig. 1. La participation Italienne au Salon des Artistes décorateurs du 1948, Page de *Domus*, 1948, 226, p.57.

même temps, une combinaison de design, de perfection d'exécution et d'art, suivant en cela la vision de Ponti :

« Heureusement nous les Italiens, outre nos graves défauts connus, avons aussi de grandes qualités, de sérieuses qualités de grand poids. Nous sommes essentiellement des naturalistes, un naturalisme poétique, et nous aimons peu l'abstractionnisme. Nous aimons la beauté pratique, mais pas l'abstrait. Nous

croyons en l'esprit, mais nous voulons qu'il s'incarne. Et autrement, nous aimons la viande, mais nous sommes végétariens. La fleur qui donne du fruit est notre idéal ; l'excès de la raison ne convainc pas, ni les excès de la matière. Le nudisme, l'absolu, le rationalisme, le fanatisme ne sont pas pour la majorité des Italiens »<sup>11</sup>

Du côté français, ce sont les années cinquante qui marquent le début d'un design plus innovant, qui se détache de plus en plus de l'artisanat artistique promu par la SAD, et ce grâce au renouvellement effectué par l'UAM<sup>12</sup>. Il y a d'abord l'exposition mineure à la T8 (Triennale de 1947) concentrée sur les *Formes Utiles*, et organisée par Charlotte Perriand<sup>13</sup>, puis celle de 1951. La IX<sup>e</sup> Triennale consacrée à *L'Unité des arts* en même temps qu'au *Produit standard* présente une forte section française dirigée par Jean Prouvé, qui réalise, en collaboration avec son frère, le stand « avec les mêmes éléments préfabriqués qui sont produits en série pour la reconstruction française : une charpente en tôle cintrée, libre de tout préjugé décoratif, soutient une plate-forme qui remplit la double fonction de rendre la circulation possible et de diviser l'espace »<sup>14</sup>. Dans cet espace, on trouve les meubles en série de Perriand, Prouvé, Gascoïn, Renou pour *Formes Utiles* et l'UAM, qui traduisent sa mission de politique fonctionnelle dans le contexte de la reconstruction :

« L'UAM propose une rationalisation de la construction pour atteindre à l'économie, une normalisation pour entrer dans le cadre de la production en série, une utilisation de toutes les possibilités que nous offre la science moderne, exploitant aussi bien la richesse des matériaux naturels (...) que la nouveauté des matières innombrables dont nous comble l'industrie. (...) L'UAM propose une rationalisation de l'équipement de nos maisons pour alléger les tâches ménagères de la femme, une organisation du logis qui dépasse considérablement les buts purement artistiques adoptés à cette époque et qui répond à ce propos : un bel outil est un outil efficace » (Manifeste de 1949)<sup>15</sup>.

Dans ce cadre sont exposées les maquettes et les photographies des interventions dans les villes endommagées par la guerre à la fois en termes de bâtiments et d'intérieurs normalisés (Toulon, Marseille, Le Havre). L'art visuel est aussi présent sous forme de gravures : les estampes originales de Léger, Picasso, Braque, Matisse, et des livres d'art avec des textes de Malraux, Eluard,

**11** L. Borgese, « Prefazione », dans Guglielmo Ulrich (dir.), *Arredatori contemporanei*, Milano, Ulrich, 1949, s.p.

**12** A. Despond-Barré, *UAM : Union des artistes modernes*. Paris, Éd. du Regard, 1986.

**13** *Catalogo della VIII Triennale di Milano*, Milan, Triennale, p. 253.

**14** *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, Milan, Triennale, 1951, p. 255.

**15** Red. « Prix utile », *Art Utile*, 1950, p. 54.

Cassou etc, selon la ligne tracée par les éditions Mourlot et Maeght pour la diffusion de l'art contemporain. Enfin, dans des *Vitrines Parures* les entreprises du luxe – encore Hermès, Christofle, Baccarat – présentent l'excellence du haut de gamme, au moyen d'un métissage renouvelé avec l'art (porcelaine produite par Christofle et décorée par Cocteau et Masson)<sup>16</sup>. Une dernière contribution française est la participation de son « noble père » aux activités culturelles : on trouve effectivement le nom de Le Corbusier parmi les intervenants des conférences données au colloque *De divina proportione*.

Parallèlement au Traité de Paris sur la libre circulation des matériaux PRIME (CECA, signé le 8 avril 1951 entre la France, l'Italie, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, le Luxembourg), qui stimule l'intérêt pour la production industrielle, autant les architectes et les designers que, en résonance avec la Triennale de la même année, les critiques, les entrepreneurs et les commerçants commencent à se tourner vers les produits italiens faits en série plutôt que réalisés selon le mode artisanal ou semi-mécanisé, jusque-là célébrés. Durant la triennale de Milan, Michel Schulmann découvre le siège *Lady* de Zanuso édité par Arflex, et entame le processus qui l'amènera à l'ouverture, en 1955, de Arflex France et de Mobilier International, dans le but d'importer et de produire en série des objets emblématiques du design international<sup>17</sup>.

Une synthèse de la section italienne à l'exposition milanaise, dont l'organisation est confiée à Albini, est présentée l'année suivante chez Christofle à Paris ; cette exhibition mêle la production artistique/artisanale (céramiques, verreries, bijouterie, tissus, émaux, vanneries) et industrielle dans laquelle « la valeur esthétique (...) se retrouve d'ailleurs dans les objets soumis aux exigences de l'organisation industrielle »<sup>18</sup>. En outre, l'attention de la presse spécialisée pour de telles contributions se développe parallèlement : les numéros de juin 1952 et juillet 1953 de *L'Architecture d'aujourd'hui* sont entièrement consacrés à l'Italie<sup>19</sup> ; ils présentent un aperçu complet de l'architecture – populaire et destinée aux classes moyennes –, de l'urbanisme, des jardins – avec une consécration donnée à Pietro Porcinai – et du design – décoration des intérieurs et des objets simples –, réalisé en collaboration avec les revues italiennes *Architetti*

**16** *Nona Triennale di Milano*, cit. p. 265.

**17** M. Schulman, *Histoire d'une vie, 60 ans de mobilier contemporain*, Paris, Connaissance & Mémoires, 2004 ; la fondation de Arflex France (1955) est destinée à importer le siège *Lady*, tandis que la création de SICAF (société Industrielle et Commerciale pour l'Aménagement du Foyer) a pour fonction l'importation de mobilier scandinave et italien ; Red., « Arflex-France », *Architecture d'aujourd'hui*, 1956, 66, p. XLIII ; Red., « Nouveau magasins pour la diffusion de meubles et objets modernes », *Aujourd'hui*, 1957, 13, p. 89.

**18** Red. « La Triennale de Milan à Paris », *L'architecture d'aujourd'hui*, 1952, 42-43, p. V.

**19** Les numéros 41 (juin 1952) et 48 (juillet 1953) sont intitulés *Italie 1 et 2*.

(sic.), *Domus*, *Metron*, *Prospectivi* (sic.), *Rassegna critica di Architettura*, *Spazio et Urbanistica*. Le côté architectural explore soit les effets du Néoréalisme, soit le rôle de l'État dans la reconstruction, soit le début du Neoliberty et les relectures critiques du Rationalisme international. L'esprit général est celui d'une volonté de souligner une image italienne de construction bien faite. Celle-ci se penche sur la tradition de la maison méditerranéenne, alpine ou de la vallée du Po, en accord avec les écrits de Rogers<sup>20</sup> sur l'union entre les différentes échelles du projet et sur la nécessité d'ancrer le nouveau sur la culture artistique et architecturale nationale. Dans le premier numéro du magazine français, le choix de l'équipement de la maison est beaucoup plus répandu que celui apporté à Paris par Fede Cheti, tandis que les auteurs des textes sont plus orientés vers une vision industrialisée: les noms de Viganò, Zanuso, Gregotti, sont ajoutés à ceux de Mollino, Minoletti, Ponti (d'ailleurs ici absent)<sup>21</sup> (fig. 2).



Fig. 2. Double page du numéro spécial consacré à l'Italie, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1952, 4, p. 86-87.

**20** des nese est sûrement une estampe originale, les autres... Ariscal Ernesto Nathan Rogers, directeur de *Casabella-Continuità* et *lieber-meister* et issu d'une génération entière d'architectes, est l'auteur du célèbre aphorisme « Dal cucchiaino alla città » (de la cuillère à la ville); E.N. Rogers, « Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città » *Domus*, XVII, n° 215 (1946), p. 2-5.

**21** I. Gardella, « Meubles et éléments d'équipement », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1952, 4, p. 84-93.

## Doctrine italienne, image brouillée de la France

Dans le deuxième numéro, en plus de la poursuite de l'analyse de l'architecture par types (bâtiments publics, bureaux, hôtels, écoles, musées, bâtiments industriels en béton armé) une longue synthèse sur le design industriel est confiée aux frères Castiglioni<sup>22</sup>. Leur réflexion anticipe ce que sera le choix des 150 objets qui occuperont la revue à la suite de la X<sup>e</sup> Triennale de Milan en 1954, la *Rassegna internazionale dell'Industrial Design*<sup>23</sup>; la sélection a été faite sur la base de paramètres tels que l'excellence de la conception, la correspondance entre forme et fonction, l'innovation dans le processus de production, la compétitivité sur le marché. En avance sur ce qu'ils vont faire à la Triennale, les Castiglioni mettent en évidence deux des caractéristiques les plus typiques du design italien : d'une part, le fait que ses auteurs soient des architectes ou des techniciens industriels et, d'autre part, sa qualité formelle désormais reconnue. Cependant, ils préviennent :

« La critique et l'auteur du projet ne doivent pas se laisser abuser par l'aspect plaisant d'une forme : ils doivent analyser, étudier les fonctions, l'usage, la réalisation pratique, le matériel, les nécessités de la production en série, les prix, etc. Et tant qu'ils n'ont pas pris connaissance des ces différents aspects du problème, ils ne doivent pas se considérer comme satisfaits de leur œuvre, qu'elle soit créatrice ou critique<sup>24</sup>. »

En effet, le propos de la presse spécialisée française après la dixième Triennale correspond à la déclaration d'intention de ses commissaires<sup>25</sup>. Les objets italiens qui appartiennent à l'exposition sur le design industriel sont caractérisés à la fois par des formes précises, sculpturales et principalement arrondies, et par des fonctions élémentaires : soin du corps avec les équipements sanitaires de Ponti produits par Ideal Standard, alimentation avec les services à vaisselle de Richard Ginori, sièges récompensés par le Compasso d'Oro par De Carlo, et éclairage par Sarfatti pour Arteluce<sup>26</sup>. Le magazine recueille la présentation d'Alberto Rosselli, l'un des commissaires, et directeur du nouveau magazine

**22** A. et P. G. Castiglioni, « Le dessin industriel italien », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1953, 48, p. 88-94. Les deux numéros de la revue (41 et 48) consacrés à l'Italie (architecture, décoration et design) sont réalisés en collaboration avec Vittoriano Viganò.

**23** A. Rosselli, « Industrial Design alla X Triennale », *Stile Industria*, 1954, 2, p. 2-7.

**24** A. et P. G. Castiglioni, « Le Dessin industriel », *op. cit.*, p. 88.

**25** Red. « Dixième triennale de Milan », *Architecture d'aujourd'hui*, 1954, 52, p. XI, 39; Red. « Dixième Triennale de Milan », *Aujourd'hui*, 1955, 1, p. 53.

**26** A. Rosselli, « Section de l'industrial Design », *Aujourd'hui*, 1955, 1, p. 72-76.

*Stile Industria*, le premier en Italie dédié exclusivement au « Design industriel, graphique et packaging »<sup>27</sup>.

En revanche, à l'occasion de la Triennale, l'image de la France est soulignée dans la revue *Domus* avec un bilan assez critique :

« La section française à la Triennale a donné une idée de la grande richesse des sujets, en termes d'art et de production artistique, qu'a ce pays, même si on en a une idée imprécise. De cette section française on extrait mentalement une collection de noms et d'œuvres qui ont une très forte attraction ; pourtant la France n'a pas donné à la Triennale cet autoportrait, exact et unitaire, que certains petits pays ont pu développer. La France est grande, pour l'art qu'elle produit et pour ce qu'elle assimile et héberge : mais son attrait naturel et son passé récent illustre, peut-être la rendent-elle négligente face à ces comparaisons dans lesquelles au contraire les autres pays essayent, et ont pris des mesures géantes, et restent en alerte<sup>28</sup>. »

Les objets qui illustrent le numéro de cette revue sont les affiches de l'école française (Carlu, Nathan et Savignac), une sculpture de Pevsner, un graphisme de Léger, des tapisseries de Vasarely et Herbin, et seulement deux objets : un fauteuil en bambou et rotin et une machine à coudre Brandt (**fig. 3**). Pourtant la présentation officielle du comité d'organisation dresse un panorama extrêmement complet, dans lequel apparaissent tous les secteurs habituels : l'urbanisme pour la reconstruction, la préfabrication, l'équipement pour les intérieurs. Mais, bien qu'en accord avec les deux thèmes de la manifestation (relation avec les arts et esthétique industrielle), les exemples proposés sont la contribution peu récente de Le Corbusier à Marseille et une série d'objets empruntés à *Formes utiles*<sup>29</sup>. Au final, ces éléments fournissent une image globale pas très innovante, certes ponctuée d'excellences artistiques, comme dans les éditions précédentes, et « encadrée » par la programmation d'État.

L'édition suivante, en 1957, voit encore un croisement entre l'Italie et la France : Ponti organise à la galerie Christofle une exposition d'œuvres architecturales et décoratives intitulée *Formes idées d'Italie* qui, d'une certaine manière, nie l'approche internationale et réaffirme le mélange architecture, artisanat et art, tel que défini par la vision nord-américaine et toujours soutenu par lui<sup>30</sup>. Le

**27** A. Rosselli, « Stile Industria », *Domus*, 1954, 292, s.p.

**28** Red., « La Francia alla Triennale », *Domus*, 1954, 300, p. 44-45.

**29** « Francia » dans *Decima Triennale*, Milano, Triennale, 1954, p. 172-192.

**30** Red., « Nella mostra "Formes Idées d'Italie" a Parigi », *Domus*, 1957, 329 p. 25-30 ; Red. « Formes et idées d'Italie », *Architecture d'Aujourd'hui*, 1956, 69, p. V.

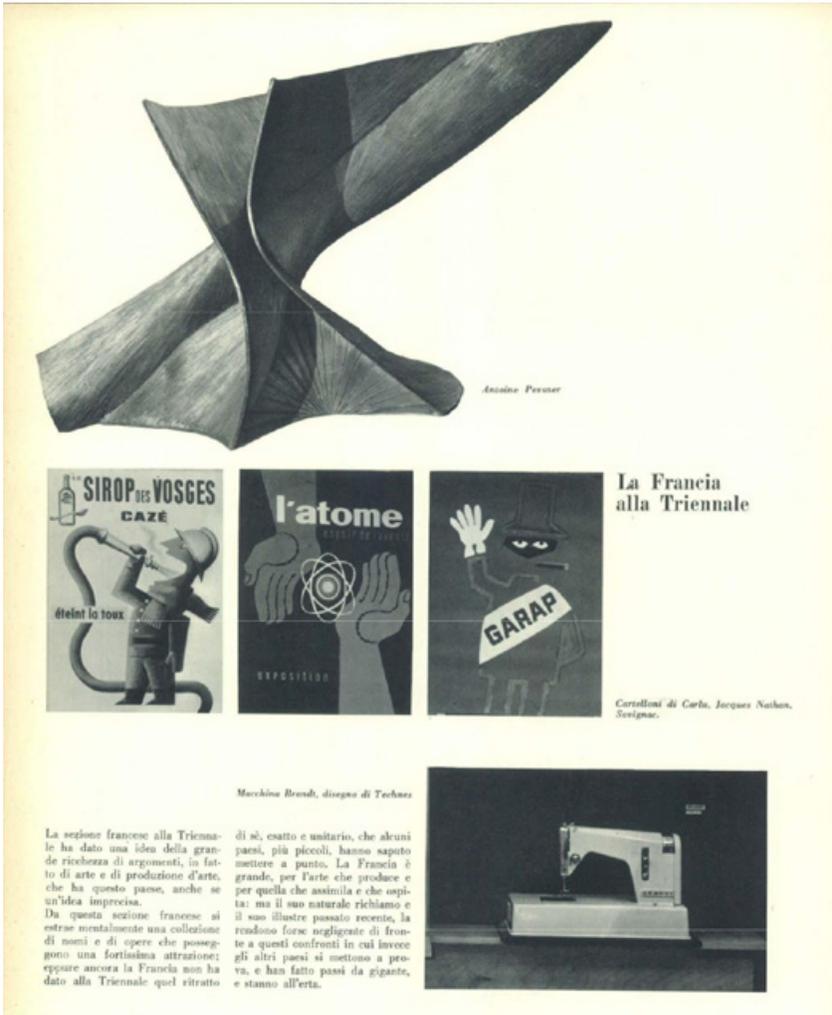


Fig. 3. «La Francia alla Triennale», *Domus*, 1954, 300, p. 44.

gratte-ciel Pirelli in construction et les objets résultant de ses collaborations avec De Poli pour les émaux, Melotti pour la céramique et Sabbatini pour l'orfèvrerie, définissent et renforcent l'image qui est configurée comme « Style italien ». À cette occasion, une conférence est organisée à l'École de Commerce de Paris avec la participation de l'ancien ministre de la Reconstruction Claudius Petit – responsable des délégations françaises à la Triennale et ancien élève de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris –, Le Corbusier et Ponti. Ce dernier invoque « la vocation éternelle de l'Italie », qui ne signifie pas l'exaltation d'un lien avec la tradition, mais plutôt une invitation à voir que

« tout est simultanément dans notre culture. Dans cette époque merveilleuse, qui est même la plus merveilleuse que l'on n'ait jamais connue. Nous devons être reconnaissants, non seulement aux architectes, mais aussi aux industriels comme Adriano Olivetti qui fit dresser un plan d'urbanisme... Après l'époque romantique du Futurisme que vous connaissez bien en France, le mouvement actuel italien a pris sa force ici, chez vous, en France. Il a pris son origine dans le magazine L'Esprit Nouveau, le CIAM, et, Mr. Le Corbusier, dans toutes vos œuvres et vos actions<sup>31</sup>. »

Le Corbusier répond avec gentillesse et s'adresse aux futurs industriels et commerçants en leur recommandant son ouvrage sur l'urbanisme *Trois Établissements humains* en faveur de la création de la Ville Linéaire et, en conséquence d'une esthétique industrielle.

Dans la lignée de cette exhortation, les magazines français commencent à publier d'une part des objets italiens fabriqués avec des techniques traditionnelles qui expriment des formes modernes – par exemple dans la vannerie –, d'autre part, des objets complètement standards – comme les chaises démontables – suivant l'idée que les deux types ensemble peuvent aider à définir le principe, justement, d'une esthétique industrielle<sup>32</sup>. La participation française à la XI<sup>e</sup> Triennale, à propos de laquelle la presse italienne est presque silencieuse, tout en présentant quelques exemples d'objets « hybrides » à mi-chemin entre le traditionnel et le contemporain – le bambou par exemple –, et d'autres en ligne avec *Formes utiles* (par exemple les produits Puiforcat), continue de donner l'impression de suprématie artistique, avec force tapisseries de Le Corbusier et Vasarely, œuvres sur émaux par Braque et Manessier, sculptures de Zublena et Étienne Béothy, livres d'art, meubles de Paulin, tandis que d'autres objets apparaissent parfois trop similaires aux productions scandinaves, nord-américaines ou italiennes contemporaines<sup>33</sup>. D'ailleurs, certains éléments de l'exposition

**31** Red., « "Formes Idées d'Italie" – Conférence à l'école supérieure de Commerce », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1957, 74, p. V.

**32** « Vannerie Italienne », « Équipement de l'habitation, à la XI<sup>e</sup> Triennale di Milano », *Aujourd'hui*, 1957, 15, p. 84-85, 88-93; La revue, en 1957, a publié beaucoup d'éléments sur l'Italie, surtout des exemples qui représentent bien la ligne éditoriale d'une rencontre entre l'art et la technique: « Présentation d'éléments mobiliers de la triennale de Milan à Paris », *Architecture d'aujourd'hui*, 1957, 74, p. VII, 43; V. Vigano, « 33<sup>e</sup> foire de Milan » *Architecture d'aujourd'hui*, 1955, 3, p. 86 et encore, le long article sur l'exposition imaginée par Ponti à Côme, Red. « Couleurs et formes de la maison d'aujourd'hui. Villa Olmo. Como », 1957, 14, p. 84-97, ou sur les nouveaux showrooms, Red, « Magasins de meubles en Italie », 13, p. 74-91.

**33** Comité d'organisation (Pres. Leon Baretty), « Francia », dans *Undicesima Triennale*, Milan, Triennale, 1957, p. 223-229. Archives de la Triennale de Milan, TRN\_XI\_15\_0774-0789.

sont présentés de nouveau à Paris en 1957, dans une petite reconstitution de l'événement à l'occasion de l'ouverture d'une nouvelle boutique de *Mobilier International*<sup>34</sup>.

## Une promotion institutionnelle face à une unité continue

Selon la perception étrangère, notamment à l'occasion des expositions internationales, la France semble emprunter deux voies : celle de la prévalence de la recherche formelle, fondée sur une tradition d'excellence dans les réalisations ; et celle de l'orthodoxie industrielle représentée par des institutions telles que le Centre national d'art appliqué contemporain (CNAAC, 1966), le Centre de Création Industrielle (CCI, 1969)<sup>35</sup> ou des organismes professionnels tels que l'Union nationale des industries françaises de l'ameublement (UNIFA, 1960)<sup>36</sup>. Très peu de personnalités individuelles sont relatées par la presse, spécialisée ou non. On peut citer Roger Tallon, Pierre Paulin et quelques autres, qui bénéficient de la promotion – encore une fois publique – tentée à travers des expositions spécifiques : *Antagonismes 2 : l'Objet* au musée des Arts décoratifs en 1962<sup>37</sup>, *Le Design Français*<sup>38</sup> portée par CCI en 1971 ou encore *France is Colour* à Londres en 1974. Tandis que la première manifestation est exclusivement centrée sur la contribution des artistes, la seconde est axée sur une aspiration à démontrer que « Le Design Français est sorti de son ghetto. Il n'est plus le jouet de prédilection des chapelles. Il est maintenant suffisamment adulte pour échapper à ceux qui l'ont jalousement porté et je n'en vois pas de meilleurs justification que sa

**34** V. Viganò, « Présentation d'éléments mobiliers de la triennale de Milan à Paris », *Architecture d'Aujourd'hui*, 1957, 74, p. VII, 43.

**35** R. Guidot, *Histoire du Design 1940-2000*, Paris, Hazan, 2000, p. 205.

**36** M. Rouard, F. Jollant-Kneebone, (dir.), *Design français 1960-1990, Trois décennies*, Paris, Centre George Pompidou, 1988, p. 94.

**37** Édité par Francois Mathey, avec 485 notices d'objets commandés spécialement pour l'exposition aux artistes : Jean Arp, Jean Dubuffet, Max Ernst, Giacometti, Ipousteguy, Meret Oppenheim, Man Ray, Dorothea Tanning, etc., représentent clairement la tendance « artistique » et expérimentale du projet français ; C. Millet, « Art et design, ratages et chassés croisés » dans Rouard, Jollant-Kneebone, *Design français*, cit., p. 54-63.

**38** La seule exposition du CCI est concentrée exclusivement sur la production française, tandis que les autres constituent une sélection thématique de la scène internationale. Elle est organisée en plusieurs sections : Action auprès du Public, Architecture industrialisée, Couleur, Transports, Mobilier urbain, Matériel lourd et machines outils, électronique – Informatique, Télécommunications, Habitat, Objets, Logotypes, Images de marques et Programmes audiovisuels. De brèves présentations des créateurs nous révèlent que la plupart ont une formation dans les arts décoratifs, les arts appliqués, les arts visuels. CCI, *Design Français*, Paris, CCI, 1971.

présence prochaine au Centre du Plateau Beaubourg où il aura sa part entière au sein de toute la création française»<sup>39</sup>.

Si la première moitié des années soixante était caractérisée par un retour général à l'ordre, le début de la décennie suivante, grâce aux participations de Tallon<sup>40</sup> et d'autres designers, marque un nouveau tournant dans la définition du caractère national, notamment par rapport à l'Italie. En 1967, aux Galeries Lafayette à Paris, une grande exposition commerciale est organisée par *Domus*: *Formes Italiennes* couvre 2 000 mètres carrés au 5<sup>e</sup> étage du magasin et attire, pendant moins d'un mois (11 mars-1<sup>er</sup> avril), un grand nombre de visiteurs et d'acheteurs. Dans la présentation, Ponti écrit :

« Pourquoi Formes Italiennes? Parce que DOMUS, à coté de la valeur d'exécution et l'utilité, met l'accent sur les valeurs d'imagination et expression des formes et couleurs. Dans l'égalité de civilisation, à laquelle nous tous aspirons comme idéal humain, chaque nation développera heureusement les expressions de son génie<sup>41</sup>. »

Les 101 architectes et 103 entreprises exposés représentent les « trois expressions » du design italien : production de masse, production artisanale, pièces uniques<sup>42</sup> (fig. 4). On trouve des projections d'images architecturales, des contributions d'artistes contemporains (par exemple Fontana), de la mode et des gourmandises (dégustation d'*espresso*). Les photos qui sont prises durant l'événement montrent de nombreuses personnalités du monde de l'art et de la culture français et italien, dont Pierre Restany, qui était alors un des rédacteurs de *Domus* en charge du secteur des arts.

C'est à lui, ainsi qu'au succès de l'exposition parisienne, que le grand reportage sur la France, qui apparaît dans un numéro de *Domus* de la même année, trouve probablement sa raison d'être<sup>43</sup>. Dans les pages du magazine italien, figurent une analyse précise de l'architecture préfabriquée, du design industriel, du design d'intérieur, mais aussi des atmosphères et environnements artistiques, dominés par le Nouveau Réalisme. Y émerge une image très nette du design français, imprégnée une fois de plus d'un univers artistique plutôt qu'architectural. Prouvé y est – et ce n'est pas la première fois – examiné avec

**39** F. Mathey, « Postface », *ibid.* s.p.

**40** J. de Noblet, « Francia: moderno e postmoderno alla francese », dans E. Castelnovo (dir.), *Storia del disegno industriale vol. 3*, ed. Electa, Milano, 1989, p. 113-115.

**41** G. Ponti, « Présences d'Italie. Domus. Formes Italiennes. Style meubles artisanat », *Domus* 1967, 446, s.p.

**42** G. Ponti et red., « A Parigi Domus Formes Italiennes », *Domus* 1967, 450, p. 11-91.

**43** *Domus* 1967, 452, avec des interventions de Jean Prouvé, Sottsass, Aulenti, Mourgue, Tallon, Restany.



Fig. 4. « Domus. Formes Italiennes », *Domus*, 1967, 450, p. 22.

précision et admiration (il faut se rappeler qu'en Italie, un débat animé est en cours sur la préfabrication de qualité). La plume piquante, mais jamais vraiment toxique, de Sottsass raconte les maisons d'artistes, de galeristes, d'architectes et



Fig. 5. La maison Boto et Vardanega, *Domus* 1967, 452, p. 16.

de designers les plus *up to date*<sup>44</sup> : entre autres, la salle à manger de la maison de Vasarely provoque un certain malaise – dit-il – à cause de son ordre, sa propreté, sa symétrie et sa certitude qui expriment l’existence de la tridimensionnalité et de la vérité que cette certitude apporte. Il demande ensuite si les environnements technologiques par les artistes cinétiques Boto et Vardanega représentent une véritable vision du futur ou un bric-à-brac moderniste (fig. 5). Enfin, parlant de la maison d’Emmanuelle Khanh et de son mari Quasar Khanh, il affirme que c’est la seule maison conçue par des professionnels du projet et la seule qui développe un nouveau discours sur le design d’intérieur. Par exemple, l’utilisation de matériaux modernes pour expérimenter une nouvelle ergonomie et non pour créer des formes étonnantes<sup>45</sup>. Le showroom Olivetti du faubourg Saint-Honoré (Gae Aulenti, 1967) est illustré également en soulignant la dimension « magique » et, en somme, artistique, opposée à la précision des

44 E. Sottsass jr., « From France with love. Case d’artista a Parigi », *ibid.*, p. 10-31.

45 M. Dessauce (dir.), *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in ‘68*, New York, Princeton Architectural Press, 1999 ; S. Topham, *Blowup: Inflatable Art, Architecture and Design*, Monaco, Prestel, 2002 ; C. Corsini, « Design pneumatico », *Domus*, 1968, 462, p. 62-63.

mécanismes des machines à écrire et des calculatrices<sup>46</sup>. Quant au choix des personnalités individuelles servant à illustrer le propos, il se focalise sur Olivier Mourgue et Roger Tallon. Le premier est défini comme un jeune concepteur « génial » d'intérieurs futuristes, le second comme le père tutélaire du design français, responsable à la fois d'objets performants et technologiquement innovants, ainsi que d'expérimentations graphiques et artistiques. Il n'est pas étonnant alors que le numéro se termine par un article de Restany – en français – qui, au cri de *Paris bouge!*, retrace l'avènement de Paris capitale de la culture et de la créativité. Il souligne l'« indifférence » vis-à-vis de New York, qui se traduit par une grande liberté d'action et la possibilité de superposer les générations. L'École de Paris, les Nouveaux Réalistes et enfin une troisième génération variée et aux multiples facettes, racontée dans ses contradictions par la rédaction de *Domus*, se prêtent à la recherche d'un fil d'Ariane encore à trouver car « un fait en tout cas est certain : en contradiction avec les prévisions les plus pessimistes et dans une période cruciale pour l'avenir de la culture française, Paris, enfin, bouge »<sup>47</sup>.

### La recherche d'un fil d'Ariane, entre art et série

La tâche de tracer le fil d'Ariane semble avoir été reprise par le CCI, fondé en 1969. Celui-ci débute avec l'exposition programmatique *Qu'est-ce que le design?*, une question jugée indispensable face à la grande liberté et le peu de clarté sur les limites / tâches du design. Se penchant sur toutes les organisations pour la promotion et la connaissance du design existant jusqu'alors et ayant un rôle actif, le CCI se présente comme un centre de documentation qui regroupe des designers, des intellectuels, des industriels, des consommateurs, des associations. Afin de définir son champ d'action, il s'est adressé à cinq designers qui semblent représenter la variété des approches du problème au niveau mondial et qui expliquent leur point de vue dans cinq entretiens<sup>48</sup>. Il s'agit de l'Italien Joe Colombo, de l'Américain Charles Eames, de l'Allemand Fritz Eichler, du Danois Verner Panton et du Français Roger Tallon. Une introduction, sorte de généalogie, est livrée par le critique et philosophe Henri van Lier. Le choix des interlocuteurs – toutes des personnalités, sans aucun doute – reflète une vision privilégiant les aspects théoriques. Elle tente de définir la catégorie de créativité appliquée à la production, en utilisant des outils d'interprétation secondaires

<sup>46</sup> G. Aulenti, « Un ambiente di apparenza magica », *Domus* 1967, 452, p. 32-37.

<sup>47</sup> P. Restany, « Paris bouge! », *ibid.*, p. 51-52.

<sup>48</sup> C.C.I., « Qu'est-ce que le centre de création industrielle? », dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.

par rapport à la discipline du projet. Colombo, le plus hétérodoxe designer du panorama italien (pas d'études d'architecture, un début en tant qu'artiste<sup>49</sup>), fournit une définition qui part des petites interventions du designer en tant que leviers pour provoquer des changements à toutes les échelles, y compris urbaines<sup>50</sup>. Le lien « forme-fonction » est réinterprété en termes de forme, comme une conséquence de la signification, au sens sémiologique, du rôle du designer, perçu comme une sorte d'épistémologue, substantiellement indépendant des autres disciplines et du client. Cette position théorique est cependant un contrepoint par rapport à une option claire en faveur de la production industrielle, avec l'utilisation de matériaux plastiques et une vente par le biais de grands réseaux (**fig. 6**). Colombo exprime là un programme et un vœu, à une époque où, en France comme en Italie, après la protestation et l'occupation de la Triennale de 1968, le système production-biens est fortement remis en question. Un autre espoir, d'un aspect différent mais non divergent, est porté par Tallon, qui dénonce son malaise vis-à-vis de l'industrie – et des industriels – français, de l'école, et des « prédicateurs » de telle ou telle théorie académique. Il propose alternativement une approche très pragmatique, technique (**fig. 7**), visant à se préparer à affronter les limites du développement, telles qu'elles seront définies à cette époque<sup>51</sup>. Une théorisation aussi péremptoire et proche des positions de l'école d'Ulm (qui venait de fermer), ne semble pas être alignée – et paraît même en contradiction – avec ce qui se passe dans la production française.

L'année précédente, durant la Triennale du Grand nombre, la France a présenté une « grande revue des produits en série et des « multiples » d'art. On y notait l'extraordinaire présence de l'énorme « siège » de César. Cette « expansion » de seize mètres de longueur, bicolore, en polyuréthane a créé un hors-échelle excitant, à la fois conceptuel et dimensionnel » (**fig. 8**) avec un encadrement graphique par Jean Michel Folon<sup>52</sup>.

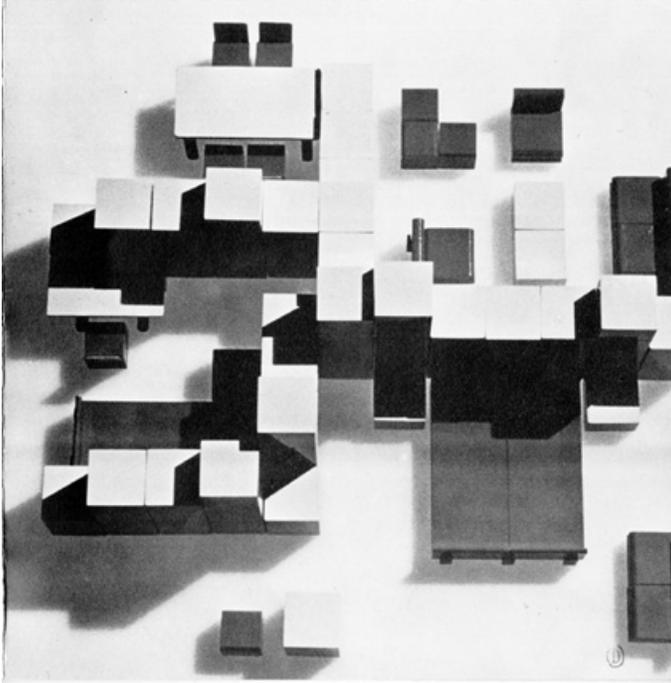
Alors qu'elle présente un grand nombre d'objets et de systèmes de logement conçus par Colombo, la presse spécialisée italienne ne publie seulement de la

**49** Il est une exception en Italie jusque dans les années quatre-vingt. Voir F. Bulegato, E. Dellapiana, *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Milan, Electa, 2014.

**50** En 1965, dans un numéro du magazine *Edilizia Moderna* (85), dirigé par Gregotti, et entièrement dédié au design, la même formule des interviews est utilisée pour donner un espace d'expression à une douzaine de designers italiens. Leur conclusion est que l'architecture peut et doit être gérée par les designers, les architectes et les urbanistes « traditionnels » ayant échoué dans leur tâche.

**51** D. Forest, F. J. Kneebone (dir.), *Roger Tallon, le design en mouvement*, Paris, Musée des arts décoratifs, 2016; Voir le Club di Roma, fondé en 1968, qui a commandé un rapport au MIT sur les limites du développement, dont les résultats ont été publiés en 1972.

**52** Red., « Le Nazioni », *Domus* 1968, 466, p. 28-29.



**Fig. 6.** Joe Colombo, Système modulaire en stratifié plastique, dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.



**Fig. 7.** AriscalTallon, Metro de Mexico, dans *Qu'est-ce que le design?*, Paris, CCI, 1969, s.p.



Fig. 8. Section française au XIVème Triennale, *Domus* 1968, 466, p. 28.

sélection française que le fauteuil à coquille en fibre de verre de François Arnal conçu en collaboration avec le Mobilier National (p. 49), et le *Helicotube*, une cabine de douche en acrylique conçue par Lionel Morgaine et produite par Les Marbriers et Carreleurs Réunis (p. 52). Les costumes inspirés des tenues d'ouvriers créés par Michel Schreiber et Patrick Hollington, et les robes en tissu synthétique par Paco Rabanne, suscitent un certain intérêt auprès des spécialistes de la mode, mais, en fait, ne font que confirmer la vocation des produits français pour le luxe et les lieux liés à « l'esprit français ». Enfin, le produit de série est représenté par le téléviseur Teleavia (1963) signé Tallon, par le briquet Cricket (1965), par un cendrier en plastique d'Alexandre Lebel et par quelques équipements urbains de Monpoix, Ragonot et consorts<sup>53</sup>, soient plus ou moins les mêmes objets qui seront montrés à l'exposition qui se tiendra en 1970 au Design Center de Londres à l'occasion du VI<sup>e</sup> congrès de l'ICSID (International Congress of Societies of Industrial Design). Encore une fois, c'est la ligne de la « libre créativité », bien représentée par l'installation de César, qui apparaît comme le marqueur de la production française sur la scène internationale, sans oublier la couture, qui constitue le véritable pivot de l'excellence hexagonale depuis l'après-guerre, même si, surtout en Amérique du Nord, l'aspect aristocratique des réalisations des stylistes français commence à apparaître, pour le public et pour

53 Archives de la Triennale de Milan, TRN\_14\_04\_0178-0205.



Fig. 9. Couverture de LIFE Magazine, Decembre 1961.

les critiques, moins intéressant que, par exemple, l'esprit des couturiers Italiens, qui exportent une image des vêtements beaucoup plus simple et abordable: célébrant la primauté de l'Italie sur les autres pays européens, un journaliste anonyme déclare, à propos du défilé des sœurs Fontana à Hollywood: « Italian Look Prettier than the Paris Look »<sup>54</sup> (fig. 9).

## Conclusion

Le design français est reçu à l'étranger, et en Italie en particulier, comme un ensemble sans compacité dans lequel la « forme libre » constitue certes un degré exceptionnel de liberté créatrice, mais aussi une faiblesse en termes d'image. Les contradictions italiennes sont abordées et résolues par la gigantesque et bien connue exposition du MoMA, *Italy: the New domestic Landscape* en 1972<sup>55</sup>, dans laquelle les catégories du « good » et du « radical » design sont surmontées et se chevauchent – tout comme celles peut-être de l'architecture et du design. En revanche, les contradictions françaises – des produits à forte composante

<sup>54</sup> *Italy Creates*, Rome-New York, Italian Ministry for Foreign Trade, 1953, citation du *Washington Post*, September 16, (1951); E. Dellapiana, « Italy creates », *op. cit.*, p. 35.

<sup>55</sup> E. Ambatz, (dir.), *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problem of Italian Design*, New York, MoMA, 1972.

industrielle et d'autres à très haut niveau artistique – continuent sur deux voies parallèles et différentes.

En 1970, le CCI organise au Louvre, en collaboration avec Cassina et B & B, l'exposition *Nouveaux espaces*, avec deux chambres conçues et construites par Gaetano Pesce et Quasar Khahn. Tandis que Pesce conçoit son exposition en matériaux synthétiques, « un rite de dérision dans lequel l'objet déifié, placé sur un autel, encensé, inséré dans un fond sonore, illuminé comme une icône, apparaît dans sa pompe, vénéré et invitant »<sup>56</sup>, Khahn travaille sur les pneus (fig. 10). Les deux contributions relèvent de la conception la plus artistique et la plus conceptuelle du design radical. Dans les mêmes années, des groupes comme Utopie, Architecture Principe ou Yona Friedman livrent une bataille qui est surtout politique, sans opérer de distinction entre les différentes échelles du projet. Le CCI tente de s'orienter vers l'échelle urbaine à travers des enquêtes et des expositions sur les espaces publics, mais celles-ci, à quelques exceptions près, se caractérisent par une ouverture internationale<sup>57</sup>.



**Fig. 10.** Quasar Khahn, environnement *Aerospace* à l'exposition *Qu'est-ce que le design ?*, CCI, Paris, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, 24 octobre 1969 - 15 janvier 1970. Ph. Maurice Hogenboom, *Vogue*, Jan. 1970.

**56** Red. « La C&B Italia e Cassina al Louvre », *Domus* 1970, 492 p. 26.

**57** Voir, par exemple, l'affiche signée en 1973 par Jean Widmer illustrant les activités du CCI ; Archives du Centre Pompidou, AM 1993-1-327 (3).

Le chevauchement de l'image modelée à l'étranger et de ce qui se déroule réellement en France, donne du design français un tableau plutôt flou, au point qu'un Olivier Boissière s'exclame : « Pourquoi les mobiliers de Dieu viennent-ils toujours de Milan et jamais de Paris ? »<sup>58</sup>. En outre, l'aspect qui prend le dessus est celui du métissage avec les arts expérimentaux et visuels, alors qu'il fait face à des images bien définies comme celles du design scandinave ou italien. Intégrant les progrès de la mondialisation, l'exposition que le CCI organise en 1987 montre la continuité de cette analyse. Huit designers internationaux – dont deux italiens –, se voient confier la création d'un nombre égal d'environnements, avec mission de montrer des anticipations concernant l'expression stylistique en l'an 2000<sup>59</sup>. Ils situent la place des outils technologiques susceptibles d'induire une nouvelle manière de vivre – sur le modèle de l'exposition au MoMA. Le résultat est tout à fait conceptuel, et finalement artistique.

Les raisons peuvent être recherchées dans les personnalités qui gèrent la transmission, et donc la construction de l'image du design français, perpétuant le cliché de son côté artistique et l'indépendance de sa culture depuis les années 1920. En Italie, après Ponti, c'est Restany, critique d'art, qui rédige des reportages, et c'est ensuite Germano Celant, avec la même spécialisation, qui instaure un dialogue avec les institutions françaises<sup>60</sup>. En France, même les expositions du CCI – dans le cadre des activités du Centre Pompidou – sont traitées par des critiques, journalistes et historiens de l'art, tandis que les designers sont chargés soit du cahier de doléance sur la faiblesse et le manque de sensibilité du secteur industriel – comme autrefois Tallon –, soit du développement libre et joyeux des contaminations entre l'art et le produit, comme c'était le cas de Khahn et César.

**58** O. Boissière, « Introduction », dans CCI, A. Castiglioni, R. Guidot (dir.), *Nouvelles tendances. Les avant-gardes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, s.p.

**59** Il s'agit de Ron Arad, Paolo Deganello, Hans Hollein, Jan Kaplicky-David Nixon, Toshiyky Kita, Javier Mariscal, Alessandro Mendini, Philippe Starck.

**60** G. Celant (dir.), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1980.

# PIERRE GUARICHE UN DÉCORATEUR, ARTISAN DU STYLE 1950

DELPHINE JACOB

Docteure de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

En France, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, un nouveau mode de vie apparaît avec un idéal pour la conception des objets domestiques : la fonctionnalité alliée à la modernité. L'engagement de certains acteurs comme Jacques Viénot, qui fonde, en 1951, l'Institut d'Esthétique Industrielle sert la promotion des produits manufacturés. Mais la France est encore ancrée dans une sorte de passéisme où l'artisanat règne sur la production de mobiliers traditionnels. Cet attachement aux valeurs du passé dessert la création hexagonale face à la concurrence étrangère. Pierre Guariche a conscience qu'il faut moderniser la manière de produire les objets de la vie quotidienne pour qu'ils soient esthétiques et fonctionnels pour un grand nombre de foyers. Ce constat n'est pas nouveau : aux États-Unis, suite à la Grande Dépression, les industriels cherchent déjà à améliorer leurs productions. Ils sollicitent l'aide de conseillers, qui deviennent par la suite designers<sup>1</sup>, qui imposent l'esthétique industrielle à l'image de Raymond Loewy<sup>2</sup>.

Le travail du designer, distinct du dessinateur, est centré sur la conception des objets dont il harmonise la forme à la fonction. « C'est lui qui a créé l'aérodynamisme des voitures, le profilage des avions, la forme du fer à repasser et celle de la machine à coudre. C'est un plasticien inspiré des arts actuels, un créateur

- 1 « Confrontés à la saturation des marchés et à l'effondrement des ventes, les industriels sont devenus plus sensibles aux offres que leur faisaient ces nouveaux professionnels pour redessiner la forme de leurs produits. Se définissant eux-mêmes comme des experts de la consommation, dans la continuité des publicitaires qui leur servent de modèles, les designers industriels américains organisent leur activité au sein des grandes agences structurées fondées sur le recours à de nombreux spécialistes, une offre de services variée et la mise en œuvre de méthodes de travail formalisées. » C. Leymonerie, *Des formes à consommer. Pensées et pratiques du design industriel en France (1945-1980)*, Thèse sous la direction de Patrick Fridenson et Franck Cochoy Paris, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), décembre 2010, p. 64.
- 2 R. Loewy, Traduit de l'anglais par M. Cendrars, *La laideur se vend mal (Never leave well enough alone)*, Paris, Éditions Gallimard, 1953. En 1953, sa formule « la laideur se vend mal » devient le titre d'un livre dans lequel il constate que les produits qui ont survécu à la crise de 1929 sont ceux qui ont un intérêt esthétique.

de formes utiles<sup>3</sup>. » C'est aux États-Unis que la profession de designer industriel est officialisée avec l'apparition du contrat de service entre un bureau de design et une entreprise. En 1944, la profession se fédère grâce à la création à New York de l'United Society of Industrial Design, première organisation professionnelle de design, dont Henry Dreyfuss est un des membres fondateurs.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis deviennent une puissance économique grâce à la vitalité de ses entreprises qui bénéficient des technologies de pointe. Le designer, qui est à la base un créateur, étudie désormais les désirs des consommateurs en faisant appel à des spécialistes en économie, en marketing et en sciences humaines, ce qui n'est pas d'usage dans les industries de l'hexagone. « Les entreprises françaises ne disposaient pas d'études de marché, de budgets publicitaires adéquats, d'emballages attirants, de self-services vendant au détail, et de crédits-clients<sup>4</sup>. »

« Comblé ce retard » est un objectif que vise Pierre Guariche. Il comprend très tôt que le décorateur-créateur d'ensembles ne peut mener à bien son projet social qu'en s'associant avec des industriels prêts à innover pour initier la population française au cadre de vie des 1950.

## **Le plan type, nouvel espace pour les créations mobilières normalisées**

Le travail de Pierre Guariche s'inscrit dans un contexte historique qui l'amène à travailler sur la rationalisation du matériel domestique. En 1949, il sort diplômé de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, formé au métier de décorateur-créateur d'ensembles. Il débute dans l'atelier de Marcel Gascoïn (membre de l'Union des Artistes Modernes) qui, durant la Seconde Guerre mondiale, élabore un travail sur la normalisation du mobilier de notre quotidien, à l'instar de Kaare Klint<sup>5</sup>. En 1951, il s'installe à son compte. Soucieux des besoins des sinistrés, il conçoit des meubles modernes rationnels dans l'optique de les produire en série grâce à des procédés industriels nouveaux afin d'obtenir des prix abordables pour le plus grand nombre. En effet, au sortir de la guerre, la destruction des

**3** M. Ragon, *Le Livre de l'architecture moderne*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1958, p 205.

**4** R. Kuisel, traduit de l'américain par E-R. Nicoud, *Le Miroir américain. 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1996, p 151.

**5** Suite à cette étude, il entreprend des recherches plus générales sur la normalisation de l'habitat dont il présente une partie des résultats dans le numéro 10 du mois de mars 1947 de *L'Architecture d'aujourd'hui*. Il établit un gabarit de tous les objets de la maison destinés à la production en série. Pour ce faire, il réalise, en 1947, de multiples croquis pour l'Association Française de Normalisation (A.F.NOR) qui applique les principes de rationalisation à l'équipement ménager.

biens mobiliers et les déprédations dues aux pillages contraignent la population française à se remeubler dans l'urgence.

La France est également confrontée à une crise du logement. La situation est aggravée par les destructions subies dans de très nombreuses localités du territoire. Pour rebâtir le pays, le Gouvernement provisoire du Général Charles de Gaulle crée, le 16 novembre 1944, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, principal maître d'ouvrage de la reconstruction. En 1947, le MRU veut atteindre un objectif : l'industrialisation de la construction de logements à caractère social. Face à l'état d'urgence, il lance des concours expérimentaux afin d'inciter les architectes à orienter leurs recherches vers la standardisation de la construction. C'est ainsi que la préfabrication lourde se développe à partir de ces travaux, et permet de rationaliser les techniques de fabrication. L'industrialisation de la construction conduit les architectes à adopter une méthode qui passe par la création de cellules types dont l'objectif est l'abaissement du prix de revient du logement. L'espace habitable se divise en deux zones distinctes : jour / nuit ; conséquence du travail de techniciens soucieux de regrouper les fluides. Un plan type se banalise : la cuisine souvent d'une surface restreinte est ouverte sur le séjour, de plus grande taille qui se divise en deux sous espaces, l'espace repas et l'espace détente.

Les jeunes décorateurs-créateurs d'ensembles étudient ces plans normés aux surfaces réduites. Produire un mobilier en série s'impose comme « la solution » à ces derniers, en proie à des difficultés pour éditer leurs modèles car les outils destinés à la production de meubles sont archaïques<sup>6</sup>. Leurs mobiliers standardisés, qui doivent satisfaire des besoins inédits, sont transformables et de faible encombrement pour s'insérer dans des espaces exigus, souvent plurifonctionnels. La salle de séjour fait couramment office de salon, d'espace repas voire de bureau, mais également de chambre à coucher. Le dispositif spatial implique que le plan-type prévoit une cuisine « moderne » où il n'est possible que de cuisiner, mais dont la petite surface, réduite au maximum pour diminuer les coûts de la construction, ne permet pas d'en faire un espace repas. Ces contraintes spatiales mettent en avant les relations entre l'homme et son

**6** « Les fabricants de meubles sont en grande majorité constitués de petites entreprises artisanales ou semi-artisanales, d'anciens contremaîtres qui s'établissent à leur compte et même parfois de négociants qui sont tentés par la fabrication ou soit veulent compléter leur offre en magasin. Les fabricants de meubles comprennent également quelques entreprises de moyenne importance pouvant s'adapter à la fabrication de petites séries ; quelques établissements industriels pouvant faire des grandes séries de meubles de bonne qualité à des prix moins élevés. » C. Harbon, *Géographie de l'industrie et de la distribution du meuble en France dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Thèse sous la direction de Jean-Robert Pitte, Université Paris IV-Sorbonne U.F.R. de Géographie, Paris 2002, p 109.

nouvel environnement matériel. C'est pourquoi, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Pierre Guariche travaille par nécessité sur la rationalisation de l'équipement de l'espace repas pour intégrer de nouveaux objets industriels du quotidien afin de « former » la population française au style contemporain des années 1950.

En 1951, Pierre Guariche, alors jeune marié, emménage dans deux chambres de bonne dont une seule a accès à l'eau. Il implante dans cet espace la cuisine pour faciliter l'organisation rationnelle du foyer. En effet, le premier secteur d'innovation de l'architecture intérieure des années 1950, est celui de la cuisine. La notion de « cuisine rationnelle » intégrée est le symbole de l'accès au confort pour la femme moderne (**fig. 1**). De fait :

« La cuisine est la pièce qui a le plus évolué au cours du xx<sup>e</sup> siècle car elle est passée d'espace de service relégué au fond de l'appartement à un espace défini comme principal car devenu lieu de la sociabilité familiale. Lieu du « sale », la cuisine a acquis, en se transformant et en se déplaçant vers la façade, le statut de rivale du séjour, dont elle est d'ailleurs souvent une enclave<sup>7</sup>. »



Fig. 1. Couverture de la revue *La Maison Française*, mars 1951, n° 45.

7 M. Eleb et S. Bendimérad, *Vue de l'intérieur: habiter un immeuble en Île-de-France, 1945-2010*, Paris, Archibooks+Sautereau Editeur, 2010, p 42.

Pierre Guariche entreprend un travail novateur avec l'organisation d'une cuisine-placard dissimulable. L'espace repas se situe derrière afin que la table serve de plan de travail pour la préparation des repas. Ainsi, l'agencement qu'il propose reflète les contraintes que posent, au lendemain de la guerre, l'aménagement d'espaces exigus. Mais surtout, il crée un lieu où les appareils ménagers standardisés transforment toute jeune mariée en « une maîtresse de maison aguerrie », comme le suggèrent Jean et Françoise Fourastié : « Le meuble-ornement est devenu le meuble-outil<sup>8</sup>. »

Les architectes, qui se voient imposer de nouvelles normes, obligent les décorateurs-créateurs d'ensembles, comme Pierre Guariche, à concevoir des meubles à l'échelle des pièces. C'est pourquoi, le travail de collaboration devient indispensable entre ces deux corps de métier. Par voie de conséquence, la table de repas devient un élément encombrant dans des appartements qui offrent peu d'espace et qui incitent à l'abandon du mobilier traditionnel. En 1953, Pierre Guariche « guide » les Français face à ce problème avec la création d'une table à l'italienne. Son plateau en bois, plaqué de chêne repose sur un piètement en tube, ou en bois satiné. Le choix de la matière dont est fait le plateau a l'obligation d'être inaltérable, ce qui ouvre la porte aux matériaux issus des nouvelles techniques. La chaleur ne doit laisser ni de traces, ni de taches et le nettoyage doit être facile. Des allonges escamotables, situées aux extrémités, se logent sous le plateau afin de simplifier le rangement. Cette table « compacte » permet de recevoir à dîner six, huit ou dix personnes.

Le travail de Pierre Guariche consiste aussi à élaborer des systèmes d'éclairage rationnel pour assurer la flexibilité du confort lumineux des logements standardisés dans une France où l'accès à l'électricité s'est démocratisé. En 1952, pour répondre au récent besoin des ménages, il dessine l'applique à potence équilibrée *G 1/PL, à double source lumineuse, éditée par Pierre Disderot (fig. 2)*. Comme l'indique Jean Dourgnon dans un article pour *Technique et architecture*, les consommateurs désirent :

« Des éclairages souples, produits par des appareils mobiles réglables et maniables. Nous voulons pouvoir composer notre éclairage à notre gré suivant les circonstances, comme nous composons la disposition des sièges et des tables selon que nous voulons faire la lecture au coin du feu, converser avec des amis, jouer aux cartes ou dîner. Ceci explique le développement croissant des appareils mobiles : lampes de parquets, lampes de table, appliques à bras mobiles – tous les appareils doivent avoir au maximum les qualités de mobilité, d'orientabilité d'autonomie<sup>9</sup>. »

8 M. Ragon, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1958, p. 207.

9 J. Dourgnon, « L'éclairage », *Technique et architecture*, 1952, 12<sup>e</sup> série, n° 9-10, p. 84-89.



**Fig. 2.** Applique à potence équilibrée G1, conçue en 1951, éditée par Pierre Disderot. J. Delpech, « L'art de "LE" ménager », *Arts ménagers*, août 1952, n° 32, p. 34-36, p. 70.

L'œuvre de Pierre Guariche s'inscrit dans la problématique de l'époque – la rationalisation du matériel domestique – lorsqu'il étudie le système de tubes métalliques ronds emboîtables produit par la Société d'exploitation de brevet de garniture sur armature métallique (SOBREGA). Ce système s'étend tous les 10 cm en hauteur et tous les 90 cm en largeur, à partir d'une trame modulaire (**fig. 3**). Ce procédé, emprunté au monde de l'industrie sidérurgique, basé sur des éléments cintrés et soudés, permet à l'utilisateur de personnaliser son meuble en fonction de la flexibilité de son espace. Les casiers à usages différents et les tablettes qui s'encastrent dans la structure métallique sont des éléments facilement transportables et démontables pour alimenter les magasins. Avec ce procédé, il est possible de réaliser soit un bahut, soit un mur de rangement qui se transforme en cloison. De même, lorsqu'ils ne s'accrochent pas aux murs, les caissons, les vitrines ou les tablettes s'ajustent sur cette structure qui peut faire office de bibliothèque. Il utilise les tubes métalliques comme une structure porteuse épurée dont le dessin repose sur l'économie raisonnée de matière à l'image de l'architecture préfabriquée de la Reconstruction.

Mais, pour être compétitif, ce système de rangement standardisé doit être produit en série. La conjoncture influence le choix des créateurs, car un problème demeure : l'importation contingentée des matériaux. En Europe, c'est bien la pénurie qui, d'une certaine manière, conditionne l'imagination des créateurs. À l'inverse, les États-Unis disposent de techniques et de matériaux nouveaux, à la faveur d'infrastructures de production performantes. De plus, l'industrie



Fig. 3. Bibliothèque modulaire, conçue en 1951, éditée par la Galerie Mai ou Airborne. R. Ferrette, « Le matériau d'avenir est-il le métal? », *La maison française*, juillet 1952, n° 59, p. 11-16.

lourde des pays européens redémarre et utilise la plus grande partie de l'acier disponible, aux dépens de la production d'objets de consommation courante comme les meubles. C'est pourquoi, le mobilier en métal démontable de Pierre Guariche n'est pas un produit adapté à la production en série. Cet écueil, risque du métier de créateur, reste, jusqu'à ce jour, le signe d'un habitat de standing, dont les éléments transformés, érigés en symboles du style français des années 1950, sont encore recherchés par les marchands spécialisés sur la période.

Pour autant, il n'abandonne pas l'étude du mobilier modulable, car il pense que ce concept est innovant pour conquérir des parts de marché. En 1956, lors du XXV<sup>e</sup> Salon des Arts ménagers, l'Atelier de Recherches Plastiques<sup>10</sup> expose ses éléments Minvielle (fig. 4). Cette réalisation novatrice repose sur un système d'assemblage et de montage de panneaux de particules qui évitent les doubles séparations lorsque deux éléments standards se juxtaposent, que ce soit sur

**10** Installé depuis trois ans, Pierre Guariche est très sollicité. Il propose alors à Michel Mortier et Joseph-André Motte, rencontrés précédemment au sein de l'Atelier Marcel Gascoin, de s'associer. Ces trois jeunes créateurs comprennent qu'ils doivent se fédérer autour d'un projet commun : la promotion de leurs meubles de série auprès des industriels. En octobre 1954, pour mener à bien ce projet, ils créent, l'Atelier de Recherches Plastiques (ARP), dont ils installent les bureaux chez David Vernhes, négociant du faubourg Saint-Antoine, qui diffuse leurs modèles sous l'enseigne DMU (Diffusion mobilier utilitaire).



Fig. 4. Catalogue Minvielle. Fonds d'archives Pierre Guariche. © Archives Pierre Guariche.

les côtés, les dessus ou les fonds. Ces panneaux de particules, dépourvus de décor, sont constitués d'éclats de bois collés sous haute pression. Ces panneaux « permettent l'adaptation du bois à la demande industrielle de matière reproductible, fiable et régulière. Les dérivés du bois atténuent les défauts chroniques du bois massif : moins de limites dimensionnelles, moins de retrait, meilleure planéité, moins de fissibilité<sup>11</sup>... » Ces éléments, fabriqués par des procédés industriels peuvent s'étendre, verticalement ou horizontalement. Le piétement métallique de section carrée reçoit les caissons qui se vissent sur les parties métalliques taraudées. En effet :

« L'armature d'un meuble ne doit être considérée comme un organe mineur qu'il y aurait lieu de dissimuler, mais comme un élément essentiel qui détermine son architecture. C'est cette tendance qui s'est trouvée à l'origine de l'emploi du métal dans la construction du meuble<sup>12</sup>. »

**11** D. Kula, E. Ternaux, *Materiology, l'essentiel sur les matériaux et technologies à l'usage des créateurs*, Amsterdam, Frame Publishers, Basel, Birkhäuser Verlag GmbH, 2013, p. 20.

**12** G. et U Hatje, traduit par F.-M. Roucayrol et P. Lavigne, *Ameublement et décoration moderne. Un guide pour l'installation d'un intérieur*, Paris, Éditions Pont Royal Del-Duca - Laffont, 1964, p.160.

Ce montage modulaire simple permet de réaliser différentes compositions pour l'aménagement rationnel d'une habitation standardisée des années 1950, et ce en fonction des finances, et de la nécessité des ménages. En France, avec ce concept, la société Minvielle et Cabanne conquiert une partie du marché français du mobilier grâce à l'aspect novateur des modèles. Pour satisfaire la demande croissante du marché, Charles Minvielle informatise son entreprise qu'il dote de machines performantes. Elles donnent la possibilité de fabriquer les panneaux de particules en grande série pour baisser les coûts de production.

### Les innovations technologiques de la guerre : genèse d'un nouveau langage formel

D'un point de vue technologique, la Seconde Guerre mondiale est à l'origine de nombreuses inventions, notamment dans le domaine des matériaux. L'Allemagne innove avec le Buna-S, un caoutchouc synthétique résistant mis au point par IG Farben. Il remplace le caoutchouc naturel d'Asie dont l'importation est suspendue. Aux États-Unis, la société Dupont de Nemours triomphe avec le Nylon, un fil synthétique utilisé pour la confection de la lingerie féminine, ainsi que pour la fabrication des toiles de parachutes de l'US Air Force. D'autres produits de synthèse bénéficient de cette avancée technologique qui autorise presque toutes les formes, et offre un choix infini de couleurs, « formule » qui permet d'allier l'art et la technique.

Intéressé par les possibilités offertes par les nouveaux matériaux venus des États-Unis et l'amélioration de leur mise en forme, en 1954, Pierre Guariche réalise la chaise *Tonneau*, constituée d'une coque en contreplaqué de bouleau moulé fixée sur un piétement métallique tubulaire. Avec cette création aux influences américaines, il répond aux conditions imposées aux concepteurs d'après-guerre : concevoir un meuble de série qui s'adapte aux nouvelles méthodes de production industrielle, à la rationalisation de l'espace des habitations standardisées des années 1950. Son faible encombrement, sa maniabilité, sa légèreté, en font une chaise compacte fonctionnelle pour le quotidien. Pour rentabiliser sa fabrication, il exploite les qualités intrinsèques de sa coque ergonomique qui permet la déclinaison de différentes références, comme le siège tournant de dactylo. Certaines sont entièrement revêtues d'un jersey ou d'un tissu enduit comme le *Fauteuil Bridge* de 1956 (fig. 5). Il est possible de trouver ce modèle avec un piétement bois. Il cherche à obtenir des prix de revient compétitifs avec l'objectif d'optimiser la production industrielle prônée par le plan Marshall, car la mise en œuvre délicate de ce matériau stable nécessite un moule à façon métallique et chauffant qui entraîne un coût élevé. Toutefois, sa production demeure semi-artisanale car l'entreprise Steiner possédait principalement des machines destinées à la technique du bois courbé à la vapeur.



**Fig. 5.** Chaise Tonneau Bridge en contreplaqué de bouleau moulé, conçue en 1956 par l'Atelier de Recherches Plastiques (A.R.P.), éditée par Steiner. Fonds d'archives Pierre Guariche. © Archives Pierre Guariche.

Les difficultés rencontrées par Pierre Guariche avec l'utilisation de nouveaux matériaux ne vont pas freiner sa soif d'expérimentation pour « séduire » la clientèle française. En 1951, Pierre Guariche conçoit pour la filiale de production destinée aux collectivités d'Airborne un programme de mobilier démontable, dénommé *Préfacto*; programme pensé à partir de tubes en acier pliés, coudés ou cintrés, emboîtables ou à assemblages, associés à du bois. Grâce à cette matière utilisée dans l'industrie pour produire des objets en grande série, il crée une ligne qui se compose de trois éléments: une table basse avec un plateau en chêne clair de forme libre, une chaise avec, au sommet du dossier, une prise destinée à faciliter son maniement, et une bergère à « oreilles » avec suspensions Free-Span. Il est un des premiers à utiliser les ressorts No-Sag et les suspensions Free-Span qui lui permettent de supprimer les ressorts à boudins et les épaisses garnitures. Le système No-Sag est un assemblage de ressorts

plats peu encombrants. Formé de fils d'acier, son jeu d'arc et d'ondulations accompagne en souplesse les mouvements des utilisateurs. Le principe Free-span, quant à lui, repose sur une organisation de ressorts en acier disposés en étoiles, fixés au fauteuil par quatre points d'attache. Grâce à la légèreté de leur structure, les fauteuils deviennent plus maniables. Malgré l'économie de matière, Pierre Guariche n'atteint pas son objectif : rendre son produit attractif d'un point de vue commercial.



**Fig. 6.** Fauteuil Vampire, conçu en 1954, édité par Steiner. Fonds d'archives Pierre Guariche. © Archives Pierre Guariche.

Soucieux d'être toujours à la pointe de l'innovation, il s'intéresse au travail des Eames qui sont, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les designers les plus prolifiques au niveau international. Leurs travaux basés sur l'utilisation de nouveaux matériaux rendent possible les formes libres et la création d'un langage esthétique inédit avec des lignes organiques et fluides. En 1954, leurs productions influencent Pierre Guariche lorsqu'il crée pour Steiner, le fauteuil *Vampire* (**fig. 6**). Ce siège en polyester armé de fibre de verre offre une bonne résistance mécanique. Hugues Steiner, dirigeant visionnaire, facilite cette réalisation

audacieuse, grâce à la mise en place d'une stratégie industrielle qui encourage les démarches artistiques de Pierre Guariche. Avidé de matériaux innovants, il emploie les polyesters qui, par « Leurs temps de prise relativement courts

favorisent leur emploi industriel, en assurant des solutions économiques<sup>13</sup>. » Toutefois, sa mise en œuvre doit être particulièrement soignée car le composite doit être protégé par des enduits et des traitements de surface de type gel coat. Les résines sont donc délicates à manipuler et nécessitent des protections particulières. Avec cette démarche, Hugues Steiner permet à sa société, qui jusque-là est spécialisée dans la fabrication de sièges en bois, d'investir dans de nouveaux outils de production nécessaire au rayonnement national mais aussi international de sa société<sup>14</sup>.

Dans les années 1960, Pierre Guariche poursuit son exploration des matières synthétiques. En juin 1963, le 32<sup>e</sup> Salon des Arts ménagers propose le concours Surnyl<sup>15</sup> : un tissu en poil de nylon avec une semelle épaisse de mousse de latex. Pierre Guariche remporte le 1<sup>er</sup> prix avec la chaise longue *Vallée blanche*, éditée par les Huchers-Minvielle (fig. 7). Sa forme souple repose sur un piétement central cruciforme assez large pour que l'assise pivote dans différentes directions. Sa structure en bois, d'un seul tenant, est garnie de mousse de latex qu'enveloppe le Surnyl ivoire. Cet objet recouvert de textile synthétique est dans la même mouvance que la série *Djinn* qu'Olivier Mourgue crée en 1964 pour Airborne. Pierre Guariche emploie ces matières pour leurs qualités intrinsèques : la solidité, la facilité d'entretien, l'infroissabilité... Elles simplifient la mise en œuvre de nouvelles formes, de nouvelles couleurs qui s'adaptent aux envies de la société de consommation française avide de changements. Mais surtout, Pierre Guariche contribue, par leur application, à la relance du secteur de l'industrie textile français pour s'affranchir de la domination économique américaine depuis l'aide financière du Plan Marshall<sup>16</sup>.

**13** D. Kula, E. Ternaux, *Materiology, l'essentiel sur les matériaux et technologies à l'usage des créateurs*, Amsterdam, Frame Publishers, Basel, Birkhäuser Verlag GmbH, 2013, p. 221.

**14** « Dans un bulletin de documentation adressé à ses clients, il annonce que ses établissements sont désormais dotés d'un bureau d'études, d'un ingénieur de recherche et d'un directeur de planning et de contrôle de production. Le succès aidant, son usine de Villeneuve-Saint-Georges a été agrandie et dotée de nouvelles technologies. De jeunes créateurs talentueux ont été recrutés participant tous d'un idéal commun. La société Steiner est mûre pour le défi d'une nouvelle modernité à vocation internationale. » P. Favardin, *Steiner et l'aventure du design*, Paris, Éditions Norma, 2007, p. 55.

**15** « Matériau séduisant s'il en est, pour qui recherche des effets décoratifs nouveaux, Surnyl existe en cinq textures différentes et trente coloris. Il est presque une fourrure selon la longueur de ses poils, c'est une moquette ou un tapis s'il se présente soudé à une couche de Bulgomme\* jouant le rôle de la thibaude\*, c'est un tissu s'il conserve sa souplesse pour habiller un siège ou se transformer en courtpointe... » A-M. Pajot, « Les décorateurs ont joué Surnyl », *Arts ménagers*, juin 1963, n° 162, p. 78-81.

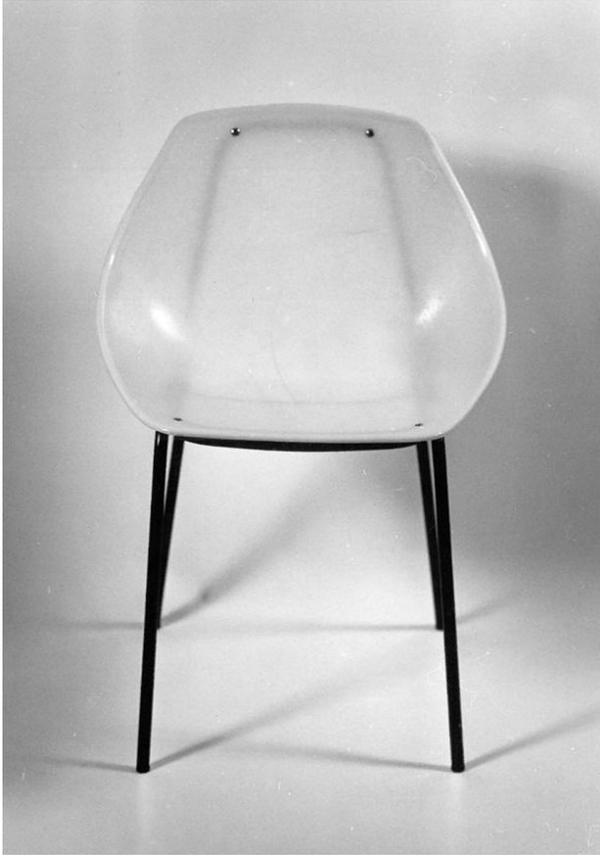
**16** « La guerre favorisa dans tous les domaines les recherches et les réalisations industrielles de produits synthétiques, et la reconstruction économique des pays industrialisés après le



**Fig. 7.** Chaise longue Vallée blanche, conçue en 1963, éditée par Les Huchers-Minvielle. Fonds d'archives Pierre Guariche. © Archives Pierre Guariche.

Cependant, cet affranchissement financier ne remet pas en cause les aspirations artistiques de Pierre Guariche, imprégnées par la modernité américaine, à l'image de sa chaise *Coquillage* en polypropylène injecté pour la société Belge Meurop (**fig. 8**). Elle met en avant l'adoption des techniques de production américaines à travers un management étudié, avec la mise en œuvre de différents thermoplastiques. Ces matériaux issus de l'industrie chimique permettent de rationaliser la fabrication industrielle pour obtenir de faibles coûts de production en grande série avec un procédé industriel peu gourmand en énergie. Le public visé par ce produit est celui « des baby-boomers », qui ont vingt ans à l'heure

conflit ne fit qu'amplifier ce mouvement. En effet, non seulement les produits de synthèse permettaient des économies dans l'importation des matières premières, mais encore ils s'adaptèrent mieux aux rapides modifications des goûts des consommateurs. » F. Lesterlin, « Les produits synthétiques et l'aide au développement », *Annuaire français de droit international*, 1969, volume 15, p. 664-676.



**Fig. 8.** Chaise Coquillage, conçue en 1960, éditée par Meurop. Fonds d'archives Pierre Guariche. © Archives Pierre Guariche.

où se développe la société de consommation. Cette période est marquée par le développement de Meurop qui démocratise le mobilier comme un bien courant. Le concept est de produire massivement des modèles standardisés de bon goût à bas prix avec comme exigence principale : l'utilisation de matériaux bruts peu chers<sup>17</sup>. Cette idée est en adéquation avec les principes que prône Pierre Guariche dès le début de sa carrière : imaginer des meubles rationnels esthétiques, pour les produire en série à des prix raisonnables, pour le plus grand nombre.

**17** « Je suis entré en relations avec une firme belge, Meurop, qui m'a confié en quelque sorte la direction artistique de son usine. Il s'agit en l'occurrence de réaliser industriellement des modèles bien conçus, bien dessinés – du moins, le mieux possible! – et cependant accessibles à des budgets modestes, autrement dit de produire des meubles de bon goût au prix des meubles de mauvais goût... » P. Renous, *Portraits de décorateurs*, Paris, Éditions H. Vial, 1969, p. 201.

Les nouveaux matériaux synthétiques lui offrent alors la possibilité de développer son potentiel artistique pour créer des objets destinés à la production en série. Le plastique, par ses qualités mécaniques, devient pour lui le matériau approprié pour toutes sortes d'innovations et d'expérimentations. Cette matière colorée, facile à mettre en œuvre, présente l'avantage d'être résistante à la fatigue, mais surtout elle a un faible coût de production, malgré un investissement coûteux pour les machines et les moules. Pendant quinze ans, grâce à cette formule, Meurop produit du mobilier de qualité pour un large public. Mais, au milieu des années 1970, la formule qui mène Meurop au succès prend fin de façon brutale à cause du premier choc pétrolier et des erreurs stratégiques de l'entreprise.

### **Les outils pédagogiques : vecteurs initiatiques du style contemporain**

Malgré cette création mobilière prolifique, en France, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'ébénisterie, s'impose encore comme une tradition au sein des foyers, car ce style « travaillé » est synonyme de qualité. La classe moyenne, qui réfléchit en termes de patrimoine, ne se résout pas à s'équiper de mobiliers produits en série. En effet, pour le même prix, elle peut se meubler en style ancien qui est le garant d'un certain statut social par la qualité de son ébénisterie traditionnelle. Cependant, face à ce constat Pierre Guariche poursuit un de ses objectifs : la promotion de ses meubles modernes grâce entre autres au Salon des Arts ménagers, lieu institutionnel qui « a accompagné la pensée sociale du progrès associé au design<sup>18</sup> », selon les propos de Jocelyne Leboeuf.

En 1948, le ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme confie à Paul Breton, l'organisation d'expositions consacrées au relogement des sinistrés au sein du salon des Arts ménagers. Cette manifestation emblématique du développement de la consommation connaît un immense succès public, bien que les logements ne soient pas équipés pour accueillir la plupart des appareils ménagers et que les ménages n'ont pas dans l'immédiat les moyens de les acquérir. Le salon se donne plutôt un rôle d'éducation pour orienter l'investissement des ménages vers l'amélioration de la vie domestique. Avec le retour de l'abondance du milieu des années 1950, qui offre un réel accès aux biens présentés, il favorise la diffusion des innovations en leur proposant une vitrine efficace. Il permet aux consommateurs de découvrir un éventail de mobiliers adaptés à l'habitat normalisé. De ce fait, le Salon, qui joue un rôle

**18** J. Leboeuf, « De l'Histoire de l'art à l'histoire du design industriel », <https://revuedesign.wordpress.com/2009/11/19/de-l-histoire-de-l-art-a-l-histoire-du-design-industriel/>

social au sein de la société française, se veut avant tout éducatif afin de faciliter l'investissement des ménages car il est le lieu de l'évolution des techniques et des conceptions.

En 1955, l'Atelier de Recherches Plastiques participe au 24<sup>e</sup> Salon des Arts ménagers au Grand Palais. À cette occasion, *Paris-Match*, *Marie-Claire* et la *SODEL*, avec le concours du Commissariat général du Salon, présentent la Maison électrique<sup>19</sup>. Elle est l'œuvre des architectes Marcel Roux et Yves Roa, en collaboration avec différents intervenants. Ils destinent ce lieu aux femmes modernes, soucieuses de résoudre rapidement et de manière pragmatique tous les problèmes domestiques du foyer à l'aide de la robotisation émergente. Pour illustrer ce nouveau mode de vie moderne, la revue *Paris-Match* met en scène des personnalités qui exécutent diverses tâches ménagères au sein de ce foyer<sup>20</sup>. Avec ces scénographies, les photographes rendent ce style de vie accessible au grand public.

Les membres de l'Atelier de recherches plastiques conçoivent le living-room en collaboration avec plusieurs éditeurs. Les Frères Jacques, groupe vocal formé à la Libération, et qui symbolise ici la simplicité du bonheur retrouvé auquel aspire la plupart des français au lendemain de la guerre, valorisent cet espace moderne, dédié à : « tous les aménagements propres aux loisirs et à la détente de la vie familiale : discothèque, télévision, vaisselier, petit frigidaire, bar et office<sup>21</sup>. » À l'époque, ce projet pose le problème de l'automatisation des tâches du foyer, grâce aux robots ménagers. Cette « robotisation » suscite des sarcasmes car le modernisme apparaît comme brutal ; sentiments que traduit Jacques Tati avec talent et moult effets comiques, en 1958, dans son film *Mon oncle*.

**19** « Des organes de presse grand public, comme *Elle*, *Paris-Match*, *Le Parisien libéré*, *Marie France*, *le Weekend Telegraph* ou le *Daily Mail* de Londres, deviennent eux-mêmes initiateurs et commanditaires de projets, donnant naissance à toutes sortes de maisons expérimentales. » V. De Calignon, « De l'adhésion à la dissociation : évolution de la relation entre le projet d'architecture et la conception des intérieurs (1949-1972) », dans C. Massu (dir.), M. Gaimard et E. Guillerm, *Histo.art.*, 5, 2013, *Métier : Architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XX<sup>e</sup> siècle*, Publications de la Sorbonne, p. 300.

**20** « En ce lever de rideau, nous avons choisi nos « pilotes d'essai » parmi les vedettes : les époux Martine Carole-Christian Jacque dans la chambre à coucher, le papa Jean-Pierre Aumont dans la chambre des enfants, la ménagère Patachou dans la cuisine, la maman Sophie Desmarest dans la buanderie, la coquette Magali Noëlle dans la salle d'eau, le bricoleur Lamoureux dans l'atelier, la fraîche Lise Bourdin dans le jardin intérieur, les quatre frères Jacques dans un living-room à leur mesure. » « Notre pavillon aux Arts Ménagers : La Maison Électrique », *Paris Match*, 26 février 1955, n° 309, p. 48

**21** « Le Salon des Arts ménagers favorise tous les progrès », *Le décor d'aujourd'hui*, 1955, 22<sup>e</sup> année, n° 94, p. 235-237.

En 1952, dans l'immeuble réalisé par de Arthur Héaume et Alexandre Persitz au Havre, Pierre Guariche présente *également* un living-room dans un appartement témoin afin de diffuser les objets exposés au salon des Arts ménagers. Il prend part à ce projet car ses idéaux rejoignent ceux d'Auguste Perret qui travaille avec des décorateurs pour mettre en place, dans ses espaces, un mobilier adapté aux plans normés issus de la Reconstruction. Il œuvre aussi pour démocratiser les meubles en série au cœur des foyers havrais. Leur présence au sein des appartements témoins permet aux futurs locataires de se projeter dans ces lieux mis en scène, pensés comme une vitrine pédagogique du logement social. Auguste Perret tente avec ce projet de réaliser une architecture totale pour la collectivité. Il étudie, suivant une méthode « de haut en bas », à la fois le plan d'urbanisme de la ville du Havre, mais également le mobilier qui équipera ses futurs logements et ce, en passant par divers autres équipements.

À la même période, les revues spécialisées d'architecture et de décoration domestique glissent rapidement vers une nouvelle opportunité : la presse féminine moderne<sup>22</sup>. L'Atelier de Recherches Plastiques, conscient des débouchés offerts par cet outil pédagogique, utilise ces magazines féminins pour diffuser leurs mobiliers destinés à personnaliser les espaces domestiques. Des revues, comme *La Maison Française*, *Maison et jardin* ou *Arts ménagers* publient leurs nombreux meubles au sein d'articles qui assurent la promotion d'une vision moderniste de l'aménagement domestique dans une France passéiste. Ces trois créateurs s'adressent par cette voie à la « gent féminine » en lui prodiguant des conseils techniques souvent explicités par des schémas qui vulgarisent la manière d'agencer de façon rationnelle les espaces domestiques, à l'aide de modèles originaux disponibles dans le commerce. Mais, surtout leurs publications exposent les dernières nouveautés pour inciter la future population des logements standardisés à orienter ses achats vers des meubles de qualités réalisés en série par des créateurs contemporains. Grâce notamment au travail de l'Atelier de Recherches Plastiques, les Françaises se découvrent un besoin insatiable de modernité et de sophistication face à un modèle américain qui les fait rêver.

**22** « L'aspect moralisateur des discours tenus dans la presse féminine sur les pratiques domestiques est ouvertement revendiqué par certains journalistes, à l'image de Marcelle Auclair qui ouvre chaque numéro d'*Arts ménagers* par une chronique intitulée « Moralités ménagères ». Par ailleurs, l'effet prescriptif et normatif de ces discours a été mis en évidence dans le cas des États-Unis par Ruth Schwartz-Cowan, « La révolution industrielle, la femme et l'économie domestique », *Culture technique*, 3, septembre 1980, p. 75-89. » C. Leymonerie, « Le Salon des arts ménagers dans les années 1950. Théâtre d'une conversion à la consommation de masse », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, mars 2006, n°91, p. 43-56.

Ce désir apparaît en même temps que la société de consommation dont Boris Vian brocarde l'aspect matérialiste dans sa chanson de 1956 *La Complainte du progrès*, qui met en avant le plaisir de consommer. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le rôle pédagogique de la presse féminine prend tout son sens dans l'initiation de la ménagère « au bon goût » ; initiation à laquelle prennent part les membres de l'Atelier de Recherches Plastiques qui adoptent ces revues pour faire la promotion de leurs créations innovantes. Cette promotion se fait également grâce aux soutiens de leurs éditeurs, des industriels audacieux, qui se servent de leurs modèles pour illustrer leurs publicités, à l'image de Steiner, Minvielle, Disderot...

Malgré ses efforts, Pierre Guariche se trouve face à des consommateurs qui ne désirent pas s'équiper pour la plupart avec un mobilier produit en série. Au regard de son œuvre, le travail complexe du designer reflète les difficultés des créateurs à initier la population française au cadre de vie des années 1950 au lendemain de la guerre ; difficultés déjà formulées en 1925 par László Moholy-Nagy, dans son ouvrage *Malerei. Fotografie. Film*, dans les termes suivants, c'est :

« Une tâche complexe qui nécessite d'intégrer aussi bien des critères technologiques, sociaux et économiques que des données biologiques et les effets psychophysiques produits par les matériaux, les formes, les couleurs, les volumes et les relations spatiales<sup>23</sup>. »

Ainsi, sur un laps de temps très court qui dure moins de quinze ans, Pierre Guariche étudie principalement les interactions entre la forme et la matière pour viser la production en série. Son dessein trouve un écho auprès de certains industriels. Malgré ces multiples expérimentations, il ne parvient pas à trouver le matériau idéal qui permet d'obtenir des coûts de production peu élevés, donc des produits abordables pour le plus grand nombre. Il se heurte aussi au manque de réseaux de distribution, et doit faire face à une clientèle française qui est « craintive » vis-à-vis de cette production contemporaine. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Pierre Guariche est un décorateur-créateur d'ensembles en avance sur son temps qui anticipe les modes à venir : qualité requise pour son futur statut de designer.

**23** L. Moholy-Nagy « Le Design : Une Attitude, pas une Profession », in *Peinture Photographie Film*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 277-279.