



HAL
open science

Quand le palais Galliera s'ouvrait aux 'ateliers des faubourgs': le musée d'Art industriel de la Ville de Paris

Rossella Froissart

► To cite this version:

Rossella Froissart. Quand le palais Galliera s'ouvrait aux 'ateliers des faubourgs': le musée d'Art industriel de la Ville de Paris. *Revue de l'Art*, 1997, 116, pp.95-105. 10.3406/rvart.1997.348332 . hal-02331058

HAL Id: hal-02331058

<https://hal.science/hal-02331058>

Submitted on 29 Oct 2019

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

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

Quand le palais Galliera s'ouvrait aux «ateliers des faubourgs» : le musée d'art industriel de la ville de Paris

Rossella Froissart-Pezone

Citer ce document / Cite this document :

Froissart-Pezone Rossella. Quand le palais Galliera s'ouvrait aux «ateliers des faubourgs» : le musée d'art industriel de la ville de Paris. In: Revue de l'Art, 1997, n°116. pp. 95-105;

doi : <https://doi.org/10.3406/rvart.1997.348332>

https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1997_num_116_1_348332

Fichier pdf généré le 30/11/2018

Quand le palais Galliera s'ouvrait aux «ateliers des faubourgs» : le musée d'art industriel de la ville de Paris*

A l'aube du nouveau siècle, Paris possédait, après de longues années de discussions et d'atermoiements, un musée des Arts décoratifs; l'Union centrale qui l'avait fondé et qui le gérait, avait déployé pendant ces années une activité infatigable pour réévaluer ceux qu'on avait jadis appelés les *arts mineurs*: expositions, conférences, ouverture d'une bibliothèque spécialisée, concours, patronage de diverses manifestations liées à la renaissance des métiers d'art¹. D'autre part la création contemporaine avait désormais sa place aux Expositions universelles, bien que les œuvres fussent non pas placées dans la section des Beaux-Arts, mais dispersées dans le « bazar de la production industrielle »². Quant à la Société nationale des Beaux-Arts, le 27 février 1891 son Comité, présidé par Puvis de Chavannes, considérant « qu'il y a lieu de rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets originaux et non reproduits », inaugurait la Section des objets d'art, destinée à accueillir « surtout [les] travailleurs isolés, ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions mercantiles et encombrées dites d'*Art décoratif* »³. Même le très conservateur Salon des Artistes français avait été forcé de s'ouvrir aux arts décoratifs en 1895, après des séances houleuses et non sans susciter en son sein de fortes oppositions⁴.

Pourtant, en inaugurant le 19 décembre 1895⁵ son « Musée industriel » au palais Galliera, la Ville de Paris croyait répondre à « un incontestable besoin » qui était de « placer en lumière un art resté jusqu'à ce jour très injustement dans l'ombre » et de contribuer ainsi à « une véritable renaissance artistique »⁶. Dirigée par des artistes, des critiques et historiens d'art et des membres de la IV^e Commission municipale des Beaux-Arts et de l'Enseignement⁷, l'activité du musée Galliera, exercée pendant envi-

ron quarante ans et oubliée dès 1936, terme abrupt de son histoire, mérite l'attention de celui que le renouveau des arts décoratifs au tournant du XIX^e et du XX^e siècle intéresse⁸.

Un musée « désespérément vide »

Si l'Union centrale avait peine presque un demi-siècle pour trouver un cadre adapté à l'aménagement de ses collections⁹, le problème de la municipalité parisienne fut, au contraire,

Illustration non autorisée à la diffusion

1. *Plan du musée Galliera*, avec approbation autographe de la donatrice. Quentin-Bauchart, « Rapport présenté au nom de la IV^e Commission sur les Expositions périodiques d'art industriel au Musée Galliera », *BMO*, 1902, Imp. n^o 67, Annexe n^o 14.

Illustration non autorisée à la diffusion

2. Grande salle des tapisseries, dans P. Despatys, *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d. [1900 ca].

Illustration non autorisée à la diffusion

3. Grande salle du fond, cheminée en terre cuite et faïence par P. Sédille, Allard sculpteur et Loebnitz faïencier. Quentin-Bauchart, *Les musées municipaux*, 1912, pl. 59.

d'avoir à remplir le plus rapidement possible ce bel écrin Renaissance qu'était le palais Galliera, resté « désespérément vide » après que, par son testament, la duchesse de Galliera¹⁰ ne le priva « d'un certain nombre de tableaux, statues, objets d'art et de curiosités »¹¹ qui lui avaient été primitivement destinés. En effet la duchesse de Galliera, qui commanda en 1878 (fig. 1) à l'architecte Léon Ginain¹² la construction du palais, avait fini par envoyer les œuvres d'art à Gênes, sa ville natale, non sans avoir laissé, cependant, l'argent nécessaire à la fin des travaux. Une pointe d'ironie mélangée à du dépit animait peut-être ce dernier geste de la duchesse, dont la

charité fastueuse faisait le renom : le palais avait été prévu en effet par Ginain exactement à la mesure de la collection que les nobles génois avaient réunie dans l'hôtel de Matignon et chaque tableau ou sculpture ou vase aurait dû y avoir un emplacement bien déterminé¹³. L'édifice, achevé en 1894, n'attira pas que des éloges : « Œuvre aimable (...), avec sa cour en hémicycle, ses portiques latéraux curieusement disposés, avec son bâtiment principal dégagé sur trois faces, il a conservé quelque chose du *casin* des amateurs de la Renaissance. Le détail est correct, sans plus; mais peut-être Ginain était-il moins désigné pour réussir une architecture qui ne réclamait que

du charme et de la légèreté. Il est certain que la décoration reste un peu banale, même là où elle veut être riche, ou simplement aimable. »¹⁴

Quoique bien contente de se trouver en possession du palais Galliera à la place de l'Etat à cause d'un vice de forme du testament, la Ville de Paris devait passer quelques années à se demander comment exploiter cet héritage. En 1893, la Commission de surveillance des musées de la Ville reconnaissait déjà que « les surfaces murales du musée Galliera ne se prêtent à aucun développement important de peintures et tapisseries » et que « les galeries en hémicycle, au contraire, semblent tout à fait convenir au placement de belles œuvres de statuaire exécutées [sic], des médailles, des gravures, des vitraux et des objets d'art industriel »¹⁵. Lors de l'inauguration en 1895, les salles du musée Galliera accueillèrent des œuvres appartenant à la municipalité et les achats effectués aux deux Salons annuels par la IV^e Commission : le salon carré, la galerie et les salles latérales furent décorées, entre autres, des suites des tapisseries de *Saint Gervais et saint Protas*, des *Chasses de Maximilien*, des *Noces de Gombaut et Macée*, des *Amours des Dieux* (fig. 2, 3); dans quelques vitrines, dont celle de François-Rupert Carabin (fig. 4), étaient exposés des verreries d'Emile Gallé, des pots en grès d'Ernest Carrière, des vases en grès flammé d'Albert Dammouse et d'Auguste Delaherche, des porcelaines flammées d'Ernest Chaplet, des étains d'Alexandre Charpentier, de Jean Baffier et de Jules Desbois, des grès de Jean Carrière. Cependant, bien que quelques sculptures fussent placées dans l'espace intérieur du palais, pourtant jugé restreint, les objets d'art ne suffisaient pas à le remplir. Le musée Galliera, pendant ses premières années de vie, restait « comme un corps sans âme, ou plutôt comme un splendide écrin pour une parure complète dans lequel on aurait placé une simple paire de pendants d'oreille »¹⁶. Galliera serait resté un élégant dépôt d'objets d'art si, dans un rapport adressé à la IV^e Commission en 1900, le conseiller Maurice Quentin-Bauchart¹⁷ n'eût pas eu l'idée d'ouvrir le palais aux « ateliers des faubourgs » et aux écoles professionnelles municipales pour qu'ils y exposent périodiquement leurs produits et travaux¹⁸. Ce projet, accueilli favorablement par le Conseil municipal, était original seulement en partie. L'action volontariste et énergique du conseiller parisien, qui lui méritent le titre de fondateur du musée d'Art industriel de la Ville de Paris, s'exerça en effet sur un terrain déjà préparé par des débats qu'il est nécessaire de rappeler pour comprendre la genèse de Galliera.

Illustration non autorisée à la diffusion

4. F.-R. Carabin, *Vitrine*, bois sculpté, musée du Petit Palais. P. Despatys, *Les Musées de la Ville de Paris*, s.d. [1900 ca].

Le Musée du Soir de Gustave Geffroy

Le musée des Arts décoratifs, installé au Palais de l'Industrie et « mis en caisse » lors de la démolition de celui-ci en 1897, avait profondément frustré les attentes de ceux qui demandaient un lieu où ouvriers et artisans pussent trouver de nouveaux modèles et des connaissances adaptées aux contraintes des nouveaux modes de production. Le musée-bibliothèque-école qui apparaissait dans le programme de la Société du Progrès de l'Art industriel en 1858, puis de l'Union centrale en 1864, était finalement un musée – payant – de beaux objets, « ignoré de beaucoup, délaissé par les intéressés, presque désert »¹⁹. Lors de son ouverture définitive en 1905, Roger Marx exprimait une déception que partageaient nombre de ses contemporains : « A quoi bon avoir tant discuté sur le choix du quartier, cité à tout moment l'exemple du South Kensington, célébré à l'avance l'aide promise aux ouvriers et aux arts d'application, pour aboutir à un musée payant, non éclairé le soir, dont les salles ne diffèrent guère de celles du Louvre et qui, par ses allures grandioses, se destine plutôt à la curiosité des amateurs qu'à l'étude des artisans en faveur de qui sa création avait été décidée? »²⁰.

En 1894, Gustave Geffroy se fit l'écho de ce besoin insatisfait en prônant dans une brochure (fig. 5) l'ouverture d'un Musée du Soir et en menant, avec Georges Clémenceau, une campagne d'opinion dans *Le Journal* et dans *La Justice*²¹. Il fallait former une collection « restreinte, de pièces espacées, bien visibles (...). Il ne s'agit pas de leur [aux ouvriers] encombrer l'esprit de tout le déballage des siècles »²². Clémenceau proposait de faire appel aux collections publiques et à des collectionneurs éclairés

Illustration non autorisée à la diffusion

5. *Musée du Soir*, gravure d'E. Carrière pour la brochure publiée par G. Geffroy en 1894.

rés qui auraient prêté des objets de façon temporaire et par roulement ; une « galerie historique » était tout de même prévue pour accueillir les dons. Le Musée du soir aurait été placé à l'Est de Paris, où les ouvriers travaillaient et habitaient et d'où ils ne se seraient pas déplacés après leur longue journée de travail ; il était la réponse à l'échec du musée des Arts décoratifs et aux sections des « Objets d'art » des deux Salons, dont l'emplacement même – les palais de l'Industrie, du Champ de Mars ou des Champs-Élysées – prouvait l'inadéquation. La recherche de modèles, mais surtout l'exposition régulière de leurs propres travaux sur des « socles » en tant que « chefs-d'œuvre », devaient susciter les visites assidues des ouvriers et provoquer, selon Geffroy, un « mouvement de travail plus encore qu'un mouvement d'art »²³, indispensable au renouveau des métiers d'art. Un socialisme utopique et humanitaire transparait dans le texte de Geffroy, qui se montrait convaincu que l'évolution sociale pouvait « se faire pour chacun là où il est, sur place, dans son métier, sans déclassement »²⁴.

Une première tentative de mise en place à la Bourse du Travail échoua, mais en 1897 le projet semblait près d'être réalisé : la commission municipale du Musée du Soir décida que la Ville de Paris prêterait provisoirement la Salle Saint-Jean de l'Hôtel de Ville et qu'un premier fonds serait constitué avec les moulages du musée du Trocadéro et les reproductions photographiques données par d'autres établissements publics. La IV^e Commission des Beaux-Arts et de l'Enseignement, flanquée de quelques artistes, dont Eugène Carrière, Damp, Carabin et Piat, fut consultée. Carabin, qui devait jouer un rôle déter-

minant au sein du futur Jury permanent du musée Galliera, insistait déjà sur « l'éducation pratique » et proposait que « le bois, le fer [fussent] présentés dans leurs transformations successives »²⁵. Charles Saunier et Henry Nocq proposèrent l'ouverture d'« Ateliers du soir », où les ouvriers d'art et les élèves des écoles municipales auraient trouvé l'outillage nécessaire à la réalisation de leurs maquettes²⁶. Finalement un local dans une école rue Bréguet, située au cœur des quartiers ouvriers, parut mieux adapté aux buts du Musée. Sa réalisation imminente avec des crédits de la Ville et de l'Etat poussa le ministre de l'Instruction publique Leygues à envoyer Léon Cros, chef du bureau de l'Enseignement du dessin et des Manufactures, à Londres, afin d'en améliorer le programme en s'inspirant du South Kensington, de sa bibliothèque et des écoles d'art industriel²⁷. Geffroy, accompagné de Pierre Baudin, ancien conseiller municipal et député, effectua ce même voyage « initiatique » peu avant 1899²⁸. Il en tira une vision du futur Musée du Soir inspirée probablement aussi de l'œuvre inaugurée par Horta à Bruxelles, à Pâques de cette même année (mais en chantier depuis 1895) : « un organisme complet, avec école, bibliothèque, causeries professionnelles, historiques et philosophiques, en somme une Maison du Peuple, construite chez le peuple et qui sera un lieu de rencontre pour les classes en antagonisme et pour les esprits divers. Car ce n'est pas seulement de l'œuvre d'enseignement qu'il s'agit, mais de sa conséquence, d'une œuvre d'émancipation sociale, de rénovation, de civilisation »²⁹. L'on comprend que le projet ait achoppé à mille difficultés, budgétaires ou politiques³⁰.

Cependant, en 1907, l'idée de Geffroy revenait à l'ordre du jour, mais combien transformée, dans la proposition faite par Quentin-Bauchart et Turor d'ouvrir la collection Dutuit au Petit Palais le soir et gratuitement, grâce aux recettes réalisées par les autres musées municipaux, désormais payants³¹. En 1908, un mémoire préfectoral sur l'éclairage électrique des salles Dutuit ayant démontré que le projet était réalisable, un Musée du Soir aux ambitions extrêmement réduites fut ouvert à titre expérimental deux jours par semaine, de janvier à juin 1909 ; quinze conférences et dix promenades assurées par le conservateur entre 20 et 22 h devaient suffire à satisfaire sa vocation pédagogique³².

Le musée d'Art industriel de la Ville de Paris

Bien que dépourvue d'envols utopiques, la proposition de Quentin-Bau-

chart en 1900 de faire du palais Galliera un lieu d'expositions temporaires pour les artistes industriels et les écoles professionnelles, reprenait sous bien des aspects le projet de Geffroy. Sa rapide mise au point devait aussi beaucoup à l'effervescence des débats au sein de la IV^e Commission sur l'affectation urgente du palais des Beaux-Arts ou Petit Palais, qui échut à la Ville après l'Exposition universelle de 1900. Autre lieu « désespérément vide », le Petit Palais devint pour un moment un redoutable concurrent de Galliera, car il aurait pu aussi accueillir les arts industriels. En septembre 1900 Georges Cain, conservateur de Carnavalet, proposa que les salles de la galerie intérieure du Petit Palais fussent « temporairement prêtées à des artisans ou à des industries d'art »³³ et dans son rapport du 7 mai 1901 le conseiller municipal Dubuc tira les mêmes conclusions³⁴. La délégation municipale chargée, en mai 1901, de visiter les musées de Munich, Vienne, Prague, Dresde, Berlin, Nuremberg et Londres, prêta une attention toute particulière aux sections d'arts décoratifs³⁵. Le 2 mai, le conseiller Pugliesi-Conti proposa « la création d'un musée-bibliothèque d'art et d'industrie de la Ville de Paris », après avoir comparé la ridicule indigence de la bibliothèque Forney au budget du musée d'art appliqué d'une ville allemande de deuxième importance telle que Strasbourg et en citant à plusieurs reprises la fameuse enquête de Marius Vachon³⁶.

S'élevant enfin contre toute dispersion d'énergies donnant à un public peu averti une image brouillée, le 7 juin 1901, Quentin-Bauchart, en tant que président de la IV^e Commission, trancha définitivement sur la foule des propositions en prônant une distribution claire des rôles entre les différentes institutions artistiques de la Ville de Paris. Sans se concurrencer l'une l'autre, le Petit Palais aurait accueilli les collections de peinture et sculpture entassées au dépôt d'Auteuil, dont l'espace devrait se prêter à une exposition de maquettes et de projets d'architecture ; les collections historiques seraient restées à Carnavalet et à l'hôtel de Lauzun, laissant à Galliera le monopole des arts industriels contemporains et à Cernuschi les arts appliqués asiatiques³⁷.

En suspens pendant un an, le projet du conseiller parisien d'encourager le mouvement de renouveau des arts industriels autrement que par les rares achats d'objets d'art et par la distribution de quelques prix aux élèves des écoles professionnelles, fut ratifié le 30 novembre 1900 et approuvé par le préfet le 10 février 1901. Quentin-Bauchart substituait au rêve totalisant de la

« Maison du Peuple » de Geffroy ou du « Musée universel » de quelques conseillers en veine de « feux d'artifices »³⁸, un programme dont la portée plus limitée n'avait pas moins l'ambition de stimuler la production contemporaine et de combler le vide laissé par une Union centrale désormais uniquement occupée à recueillir pieusement les restes d'un passé glorieux. Réalisable en respectant les contraintes budgétaires et en tenant compte de l'existant, le musée d'Art industriel voulu par Quentin-Bauchart exposait les œuvres « sorties des ateliers de nos faubourgs »³⁹ que le public pourrait acheter directement aux artistes et, faute d'école-modèle, les travaux des écoles professionnelles fondées par la municipalité pendant les vingt dernières années⁴⁰.

Les exposants conviés au printemps 1901 affluèrent tellement nombreux que se posait le problème de leur examen préalable. Le Jury constitué par arrêté préfectoral du 1^{er} mai était composé par, entre autres, Quentin-Bauchart (président), des critiques d'art dont Geffroy et Arsène Alexandre, les sculpteurs Carabin et A. Charpentier ; en décembre se joignaient Henri Beraldi, Henri Lapauze, Gustave Mourey, Roger Marx et Thiébaud-Sisson⁴¹. Le Jury permanent faisait bien plus qu'épauler le travail – limité surtout au fonctionnement pratique du musée – du conservateur⁴² : il élaborait le règlement du musée et le modifiait si nécessaire ; il proposait à la IV^e Commission les œuvres, exposées aux Salons et à Galliera même, que la Ville avait intérêt à acquérir ; il décidait de l'admission des candidats aux « expositions générales d'art industriel » de l'automne ; il définissait dès 1902 le thème des « expositions spéciales » du printemps consacrées chacune à une industrie artistique (fig. 6-9) ou, plus rarement, à une commémoration ou à un événement contemporain⁴³.

La promenade du conseiller influent ou la formation des collections de Galliera

Si la vocation principale de Galliera était de prêter ses salles aux artistes, aux industriels et aux fabricants, l'exposition des achats de la Ville de Paris aurait dû encourager un public jusque là réticent, à acquérir pour l'intérieur domestique autre chose que les pastiches du passé. Certes on reprocha à la *Coupe Renaissance* achetée à Aristide Barré⁴⁴ en 1890 d'être un énième pastiche, mais dès l'année suivante deux céramiques de Delaherche⁴⁵ ouvrirent une époque de choix plus courageux, faits le plus souvent dans le camp des *renovateurs*. Assez rare, mais révélateur de la vocation que s'était

Illustration non autorisée à la diffusion

6. P. et J. Mougin, grès, exposition *Grès, faïences, terres cuites et leurs applications*, 1911, archives du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, dossier de presse.

Illustration non autorisée à la diffusion

8. Couverture du catalogue de l'exposition *L'Art pour l'Enfance*, 1913, par A. Willette, bibliothèque du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera.

Illustration non autorisée à la diffusion

7. Stand de la maison Daum à l'exposition de *La Verrerie et l'Émaillerie modernes*, 1922, archives du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, dossier de presse.

Illustration non autorisée à la diffusion

9. M. Gallerey, *Chambre d'enfants*, exposition de *L'Art pour l'Enfance*, 1913, archives du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, dossier de presse.

Illustration non autorisée à la diffusion

10. A. Charpentier, fontaine-lavabo *Narcisse*, 1892, étain, musée du Petit Palais, *Art et Décoration*, 1897.

donnée la IV^e Commission en matière d'art industriel, était le cas des achats auprès des artistes mêmes. Celui de la fontaine-lavabo *Narcisse* d'A. Charpentier⁴⁶ (fig. 10) répondait à deux exigences : faire entrer à Galliera une œuvre jugée comme très originale au Salon de 1895, et soutenir concrètement le travail d'un protagoniste reconnu du renouveau des arts appliqués qui vivait dans la misère. Cet étain fut payé en effet 10 000 francs, un prix parmi les plus élevés, à comparer à celui de la *Vitrine* en bois sculpté de Carabin⁴⁷ (fig. 4), payée à peine 2 000 francs de plus, ou au *Surtout de table* et aux deux *Candélabres* de Baffier payés en tout 6 000 francs⁴⁸. Trois ans auparavant l'Etat avait refusé l'acquisition de cette même œuvre pour la somme bien plus modeste de 4 000 francs⁴⁹. En 1898 le conseiller Hattat, avant de soumettre au Conseil la liste des achats dressée par la IV^e Commission, affirmait : « Nous croyons (...) qu'il est du devoir de la Municipalité parisienne d'encourager, d'une façon toute spéciale, les applications industrielles de l'Art, et c'est dans ce but qu'a été créé le musée Galliera où sont successivement placés les achats faits annuellement dans la section des objets d'art. (...) Le Conseil aura le grand honneur d'avoir contribué à l'éducation des ouvriers d'art, qui ont toujours été une des gloires de Paris, et d'ouvrir aux artistes peintres et sculpteurs, qui traversent aujourd'hui une crise pénible, de nouveaux et précieux débouchés »⁵⁰.

Les promenades des conseillers aux Salons s'arrêtèrent en juillet 1908, quand la IV^e Commission décida que seules les œuvres exposées à Galliera pourraient être achetées par la Ville de Paris, et cela afin d'inciter les artistes prestigieux, et trop sollicités par ailleurs, à y présenter leur dernières créations. Les collections municipales s'enrichirent lentement mais régulièrement, au gré des budgets et des quelques dons : entre 1895 et 1936 entrèrent à Galliera des céramiques de Methey, Dammouse, Cazin, Carrière, Decœur, Dalpayrat, des verres de Despret, Marinot, des émaux de Thesmar, Feuillatre, Platon Argyriadès, Argy-Rousseau, des dinanderies de Bonvallet, Linossier, Brandt, des fers forgés de Robert, Nics, Szabo, Subes, des médailles de Ponscarne, Point, Roty, Dropsy, quelques reliures, dentelles et bijoux⁵¹.

Contre le musée d'enseignement, pour un musée de « création »

Le risque de confusion qu'aurait engendré le mélange des collections de la Ville et des objets proposés à la vente par les artistes, poussa le Jury à consacrer aux premières seulement quelques rares vitrines et à laisser presque toute la place aux expositions temporaires⁵².

L'originalité d'un musée jouant le rôle d'une galerie fut constatée avec fierté par le Jury permanent lors du voyage qu'il effectua en 1903 en Allemagne et en Hollande, pour y observer la disposition et le fonctionnement de musées d'art décoratif considérés à la pointe du renouveau⁵³. Le classement et la présentation des collections furent critiqués. A Hambourg, les objets étaient « amoncelés, groupés de la façon la plus éclectique et la plus criante, et se bousculant, s'écrasant en un fouillis où les pays et les siècles se mêlent et se confondent. Ce musée a, en certains coins, des allures de magasin d'antiquités ». Le musée d'Amsterdam avait, au contraire, « poussé à l'extrême l'art de l'aménagement et de la présentation » mais la production moderne n'était pas représentée. Malgré la tentative intéressante de Cologne d'exposer des concours de modèles pouvant servir aux écoles professionnelles, Quentin-Bauchart conclut que « ces pays, qui sont incontestablement riches en souvenirs de choses anciennes », étaient « pauvres, au-delà de tout, de formules nouvelles »⁵⁴. Mais il n'y avait pas que des critiques, et Quentin-Bauchart terminait son rapport par les éloges du musée industriel Filangieri à Naples et de l'école annexe, récemment fondés et qui n'avaient pourtant pas été visités, et par le vœu d'une étroite collaboration franco-italienne.

Illustration non autorisée à la diffusion

11. Salle du musée Galliera en 1901, *Revue universelle*, 1901, p. 809.

La comparaison aida Quentin-Bauchart à préciser l'identité de Galliera et à mieux définir sa mission : « Ce qui distingue Galliera c'est son caractère essentiellement moderne et son but d'incessante production. Galliera est comme l'école d'art des formules nouvelles, le lieu où chacune d'elles éclôt et se précise. C'est un musée (...) de labeur original, d'efforts incessants (...), un musée de création (...). Les musées allemands ne sont que des musées d'enseignement »⁵⁵.

L'exposition du 22 juin 1901 (fig. 11) marqua le véritable début de l'activité du musée Galliera⁵⁶. Dès 1902 le Jury permanent décida d'alterner « expositions générales d'art appliqué » et « expositions spéciales ». Les premières se tenaient à l'automne : au printemps le Jury visitait les Salons et choisissait les artistes qu'il semblait intéressant d'inviter à Galliera ; le conservateur contactait par ailleurs de nombreux fabricants dont la production était artistiquement novatrice. Plus souvent les artistes et les fabricants mêmes proposaient leurs œuvres et produits, puisque l'emplacement était gratuit et qu'ils n'avaient à leur charge que le transport. Un roulement aussi fréquent que possible était vivement souhaité, car Galliera devait être une vraie vitrine de la production contemporaine et non pas un dépôt d'objets invendus. Les « expositions spéciales » se tenaient au printemps-été et suivaient le même règlement que les « expositions générales », mais étaient organisées autour d'une industrie : tissus imprimés, reliures, mobilier etc⁵⁷.

Dès le début se posaient les questions sur lesquelles le Jury permanent devait débattre pendant plus de trente ans. Par les conditions d'admission et par les thèmes mêmes de ses expositions, Galliera prenait position au regard de problèmes – la propriété artistique, la formation des ouvriers d'art, l'emploi ou non de la machine – qui travaillaient le monde de l'industrie et qui, non abordés, auraient réduit le renouveau à un simple changement du répertoire décoratif, aussi éphémère qu'une mode.

Les nombreux achats de la part d'un public curieux avaient, dès la première exposition de 1901, satisfait l'ambition de Quentin-Bauchart de faire de la Ville de Paris un « intermédiaire généreux et désintéressé » face aux marchands – magasins de nouveautés et bailleurs de fonds – accusés de déposséder les artistes de leur œuvre. L'absence d'une réglementation claire et contraignante en matière de propriété artistique avait suscité, tout au long du XIX^e siècle, un fort mouvement d'ornemanistes exigeant que leur nom ne fût pas omis au profit du fabricant ou même du commerçant lors de la vente des produits. Les expositions organisées d'abord par la Société du Progrès des Arts industriels (1861, 1863) et puis par l'Union centrale (1865 et 1869) répondaient, entre autres, à cette exigence de reconnaissance qui n'était pas satisfaite aux expositions industrielles nationales ou universelles et au nom de laquelle des congrès et d'innombrables articles et ouvrages réclamaient une législation sévère contre le démarquage et l'appropriation abusive

de modèles⁵⁸. La question de la propriété artistique, relativement simple à résoudre dans le cas exemplaire de l'édition en bronze de modèles fournis par des sculpteurs, devenait en fait inextricable quand il s'agissait de donner le nom des praticiens nombreux qui collaboraient à la confection, par exemple, de dentelles ou d'objets en ivoire⁵⁹. Encore plus complexe était la chaîne des intervenants dans la confection des modèles de tissus. Cox, directeur du musée des Tissus de Lyon, et Cornille, fabricant et directeur de la Chambre syndicale des tissus de Paris, rappellèrent au Jury lors de l'organisation de l'exposition de la *Soie, ses applications et son décor*⁶⁰, que dans ce domaine il arrivait très fréquemment que des commerçants (exclus en principe de Galliera) fournissaient eux-mêmes les modèles aux ouvriers, qui les réalisaient en suivant leurs indications point par point ; le cas d'artistes cédant des dessins aux fabricants était plutôt exceptionnel⁶¹. Ainsi l'obligation faite aux exposants d'indiquer sous chacun des produits présentés l'artiste concepteur et les ouvriers exécutants, était une réponse pour le moins simpliste à une question que la législation, devenue byzantine à force de vouloir concilier les contraires, essayait depuis un siècle de cerner sans y parvenir⁶².

Comme pour la propriété artistique, le Jury permanent défendait une position précise en matière de formation professionnelle, sans cependant réussir à l'imposer. En effet la participation des écoles municipales aux manifestations artistiques devint un constat d'échec pour la Ville, alors que les travaux d'élèves auraient dû montrer les résultats positifs des méthodes d'enseignement choisies. Selon la critique de *L'Art décoratif*, «...On ne fera croire à personne que l'industrie puisse tirer rien qui la concerne (...) des travaux des écoles professionnelles de la Ville de Paris, qui ne démontrent qu'une chose, à savoir que l'enseignement dans ces écoles tourne le dos à son but »⁶³. Et pour R. Marx « l'exhibition du musée Galliera (...) a dénoncé l'enseignement distribué dans ces écoles, Boulle, Estienne, Palissy, que la ville de Paris subventionne à grands frais. Il n'en est pas de plus rétrograde et de plus stérile d'après les résultats soumis. Rien n'est décevant, navrant comme l'aspect suranné, vieillot, de ces productions d'adolescents ! Ah ! combien plus digne d'attention est l'effort des apprentis qui se forment aux Gobelins, à Sèvres surtout, et dont les travaux se voient groupés dans les deux manufactures, en fin d'année scolaire »⁶⁴.

Si les projets des élèves, maquettes et dessins, étaient toujours jugés médiocres, ce n'était pas seulement parce que

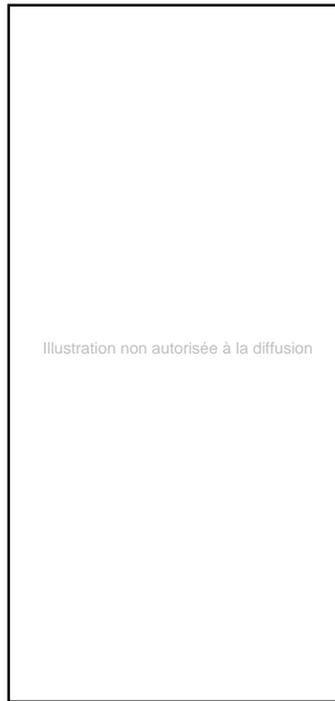
le public et la critique les comparaient aux réalisations des artistes affirmés, oubliant ainsi que les écoles n'avaient pas à former des créateurs géniaux mais seulement de bons ouvriers. Le sculpteur Carabin⁶⁵, qui joua un rôle extrêmement actif dans le débat sur la réforme de l'enseignement professionnel en France, n'eut de cesse d'expliquer au Jury permanent les vraies raisons qui empêchaient les écoles d'entraîner le relèvement tant espéré des industries artistiques parisiennes en vue duquel la Ville les avait fondées. Délégué de la Ville de Paris aux congrès de Munich (6-8 Août 1908) et de l'Union provinciale des Arts décoratifs (l'UPAD, fondée à Besançon en 1907), Carabin avait constaté le progrès des écoles allemandes et avait préféré des mots très durs dans son rapport au Conseil municipal : « Le Sedan commercial, dont depuis de longues années nous sommes menacés, n'est plus à craindre actuellement, c'est un fait accompli (...). Quoi que soient les efforts et les sacrifices que nous ferons, nous ne pourrions rattraper l'avance que Munich a su s'assurer sur nous au point de vue industriel. Ce sera seulement dans cinq ou six ans d'ici que nous en verrons les résultats et en subissons tous les effets, quand toute cette armée scolaire que nous avons vue produira industriellement »⁶⁶. En avril 1902, en reprenant l'idée des « Ateliers du Soir » du musée de Geffroy, Carabin avait proposé à la municipalité parisienne, par l'intermédiaire de Galliera, de mettre à la disposition des artistes les ateliers des écoles pour qu'ils y fassent exécuter leurs projets par les élèves. Selon Carabin ceci « facilitera, pour beaucoup d'artistes peu fortunés l'exécution de leurs œuvres et rendra un service très appréciable aux élèves des Ecoles qui seront en contact permanent avec les artistes, et pour leur plus grand bien, car ils seront ainsi tenus continuellement au courant de ce qui se fait de plus nouveau en Art décoratif, en l'exécutant. D'autre part on ne sera plus obligé de chercher dans le Passé des modèles à exécuter »⁶⁷. L'exposition des *Projets et modèles* proposée au Jury par Carabin le 24 mai 1911 et réalisée l'année suivante, accordait un rôle central aux écoles, invitées, avec les artistes, à fournir des « graphiques, maquettes en plâtre ou en cire, d'Objets usuels appropriés à la vie moderne et exécutables industriellement ». Le but était de fournir des modèles originaux aux industriels qui auraient dû participer à l'Exposition internationale des Arts décoratifs prévue pour 1914 (réalisée seulement en 1925). La propriété artistique devait être protégée par un système de dépôt anonyme et de photos, maquettes et dessins signés et datés, ce qui permettrait aussi la formation d'un noyau d'archives de l'art industriel »⁶⁸.

Pensée pour accompagner chaque automne l'« exposition générale », l'exposition de 1912 fut unique et les salles de Galliera continuèrent comme avant à accueillir d'improbables projets d'élèves que les écoles renouvelaient de loin en loin. En 1916 Carabin revint sur la question de l'enseignement professionnel dans le catalogue de l'exposition consacrée aux mutilés de guerre, où il prônait l'apprentissage des métiers relevant d'« industries utiles et nécessaires telles que la serrurerie, l'ajustage, la ferblanterie, la rôlerie, la sellerie, la cordonnerie, la menuiserie etc... », les préférant aux fabrications de luxe trop sujettes aux modes éphémères. Il souhaitait que l'industrie tirât parti de la spécialisation à outrance – tant déplorée par d'autres – en assignant aux mutilés un rôle précis dans les étapes de la production mécanisée et concluait : « Quant aux métiers d'art, il faut franchement les déconseiller. Avant la guerre la France se mourait d'une pléthore d'art et d'une anémie de métiers ; de nombreux artistes de valeur réelle, dans les beaux-arts comme dans l'art décoratif, avaient à lutter avec les difficultés de la vie. (...) L'enseignement intensifié de l'art durant le dernier quart de siècle a été néfaste à l'industrie »⁶⁹. Ces idées furent développées l'année suivante à l'occasion de l'exposition consacrée à l'enseignement du dessin dans les écoles primaires (fig. 12) où cette discipline, loin d'avoir comme but le développement des vocations « artistiques », était appelée à faire partie de la culture générale d'élèves provenant de tous les milieux et se formant à toutes les professions⁷⁰. Carabin quitta Galliera en 1920 pour aller diriger l'école des Arts décoratifs à Strasbourg. Ce départ serait-il la cause du silence du musée municipal dans le débat sur l'enseignement, malgré l'exposition consacrée aux écoles professionnelles municipales en 1921⁷¹ et les sections « d'enseignement » régulièrement présentées aux sein d'autres manifestations ?

L'art appliqué selon Galliera

Si le Jury de Galliera réussit à avoir une position assez unitaire autour des questions sur la propriété artistique et sur la formation professionnelle, les réponses aux problèmes liés à l'identité même de l'art appliqué ne suivirent pas toujours une ligne directrice bien nette.

Par exemple l'admissibilité d'objets fabriqués à la machine ou susceptibles de l'être suscitait des discussions dont les conclusions variaient. Ainsi l'exposition des *Dentelles, guipures et broderies ajourées* organisée en 1904 pour appuyer la loi Engerand votée en 1903 en faveur de l'apprentissage de ce métier⁷², refusa



12. Couverture du catalogue de l'exposition *Le dessin dans les Ecoles primaires municipales pendant la Guerre*, 1917, bibliothèque du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera.

toute production à la machine, alors que celle de 1912 sur *La Broderie et ses applications* l'accepta. En 1903 Galliera organisa une rétrospective des œuvres de l'ingénieur Léon Benouville connu pour ses ensembles mobiliers conçus en fonction de la reproduction en série⁷³ et en 1912, dans le programme de l'exposition de *Projets et modèles* l'« exécution industrielle » était prévue ; mais l'exposition de 1922 sur *La Dentelle et la Broderie modernes* refusa les produits mécaniques⁷⁴.

Il arriva au Jury de blâmer la pléthore d'objets de vitrine qui encombraient les salles de Galliera : l'abondance du bibelot et la rareté des ensembles mobiliers posaient non seulement un problème de présentation – le risque d'ennuyer le visiteur avec une suite monotone de petits objets l'un à côté de l'autre – mais touchaient aussi l'idée même d'« art appliqué » que Galliera voulait défendre. En effet les membres du Jury permanent reconnuent très tôt le danger de réduire le renouvellement de l'intérieur domestique à la décoration « artistique » de broches, cendriers et pots de fleurs. En 1903 ils décidèrent de distribuer dans le musée le mobilier, regroupé au début dans une salle, pour donner au public l'impression d'une plus grande unité⁷⁵. Dans ce même but l'ancienne salle du mobilier fut accordée en 1906 à la Société des Artistes décorateurs pour qu'ils puissent y exposer le salon conçu pour le Com-

missariat général français à l'Exposition universelle de Saint-Louis deux ans auparavant⁷⁶. La même année le conservateur Eugène Delard proposa de montrer « les différentes pièces d'un appartement où le meuble, le tissu, la peinture, la sculpture et l'objet d'art constitueraient une harmonie complète », mais dut y renoncer aussitôt par manque de matériel⁷⁷. Trois années plus tard il réussit à diversifier l'exposition de *Papiers et toiles imprimés et pochés* en ajoutant quelques meubles et objets d'art⁷⁸. En reprenant les conclusions du rapport de Carabin sur l'exposition de Munich en 1908, le Jury permanent reconnaissait la nécessité d'inciter par tous les moyens les artistes français à en finir avec les objets inutiles et coûteux et à concevoir des ensembles mobiliers : Delard aurait voulu les constituer en groupant des œuvres d'auteurs différents, alors que Pierre Roche préférait que chacun réalisât une pièce⁷⁹. Malgré ces tentatives les *Répertoires des exposants*⁸⁰ ne mentionnent presque pas d'ensembles mobiliers et en tout cas, faute de crédits suffisants, la municipalité ne pouvait acheter que de petits objets, contribuant ainsi – contre son gré – à encourager une fausse direction. Toutefois au cours de l'hiver 1925-1926, par réaction à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, où une *Chambre à coucher* de Ruhlmann fut affichée au prix de 80 000 francs et une *Table de travail* de Sue et Mare à 50 000 francs, le Jury permanent décida de présenter des ensembles mobiliers pour « le Français moyen » dont le coût ne devait pas dépasser les 5 000 francs. Le défi fut relevé par des artistes tels que Maurice Dufrené ou René Gabriel qui, par leurs « meubles interchangeables », unanimement appréciés par la critique de l'époque, montrèrent bien qu'il existait une autre voie que celle de l'artisanat de luxe⁸¹.

Le Musée permanent et la fin du musée d'Art industriel

La crainte d'une baisse de la fréquentation du public conduisit le Jury à respecter de moins en moins une des règles qu'il s'était fixées lors de sa constitution en 1901 : Galliera devait être une vitrine de la création française contemporaine et aucune manifestation consacrée au passé n'aurait pu y prendre place. Si l'idée d'un art appliqué refusant résolument le pastiche continuait jusqu'au bout d'être défendue, les rétrospectives, d'abord exclues, devinrent peu à peu un complément souhaité, dont le prétexte didactique cachait la recherche d'une plus grande faveur auprès des collectionneurs et des amateurs⁸². Les expositions thématiques comportaient dès le début

une section rétrospective, d'abord limitée à des artistes encore vivants et à une période de dix ans, pour reculer ensuite jusqu'à cent ans. En 1907, Roche proposa aux écoles de s'inspirer des anciennes toiles imprimées de Jouy et montra côte à côte celles-ci et les travaux des élèves, réussissant ainsi à concilier intérêt historique et respect de la vocation de Galliera⁸³. De la même façon, le Jury décida d'exposer en 1912 les broderies modernes sur des meubles anciens. Mais ce fut le conservateur Henri Clouzot, connu pour ses travaux sur l'histoire des arts décoratifs, qui accentua cette tendance en décidant, dès sa nomination en 1920, de donner une nouvelle importance aux sections rétrospectives. Toutefois, en 1925, Galliera se distinguait encore pour l'originalité de son propos : les *Rénovateurs de l'Art appliqué de 1890 à 1910* n'était pas une rétrospective comme les autres, car elle marquait un tournant dans la considération de l'ensemble des tendances artistiques regroupées sous le nom d'Art nouveau (fig. 13). Après avoir taxé d'ingratitude les organisateurs de l'Exposition internationale de 1925 pour avoir oublié ce que le « Style moderne » devait au « Modern style », Claude Roger-Marx affirmait : « Courageusement le Musée Galliera assume la tâche ingrate, douloureuse, de nous présenter les premiers balbutiements des renovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910 (...). Souvenons-nous que cette époque est une époque de recherches plus que de réalisations ; gardons-nous de la condamner en bloc ; elle prépara la voie aux décorateurs d'aujourd'hui »⁸⁴.

L'exposition des *Rénovateurs* marqua aussi un tournant dans le débat au sein du Jury permanent qui centra ses efforts sur le changement – ressenti comme de plus en plus urgent – des règles qui régissaient Galliera. En 1925 en effet les collections du musée furent montrées au public après avoir été longtemps oubliées dans les caves et offrirent ainsi l'occasion d'une lecture en perspective de l'action trentenaire de la Ville en matière de soutien à l'art appliqué. En même temps Clouzot ne cessait d'attirer l'attention du Jury sur la difficulté croissante pour Galliera de maintenir son rôle de « vitrine » de l'art contemporain : « les expositions d'hiver [générales], telles qu'elles ont été conçues jusqu'ici, semblent avoir perdu de leur intérêt ; en effet les exposants, sollicités de trop de côtés à la fois, réservent plutôt les primeurs de leurs créations au Salon d'Automne, au Salon des Artistes décorateurs et aux nombreuses galeries d'art qui s'ouvrent tous les jours. Ils n'apportent trop souvent à Galliera que du déjà-vu »⁸⁵. L'idée se faisait jour d'un musée

Illustration non autorisée à la diffusion

13.
Plaquette-catalogue
de la galerie Le
Parthénon,
exposition
Rénovateurs, 1925,
archives du musée
de la Mode et du
Costume, Palais
Galliera.

permanent qui, constitué par les achats de la Ville et par des prêts de collectionneurs ou d'artistes, aurait laissé seulement une fois par an la place à une exposition thématique d'art contemporain, dont l'intérêt était encore peu connu. Les expositions « générales », qui offraient aux artistes la possibilité d'exposer gratuitement et de vendre directement au public et qui avaient été la première raison d'être de Galliera, s'arrêtèrent finalement en 1931. Quelques membres du Jury opposèrent au projet du « Musée permanent » de Clouzot la crainte de voir trahie la vocation originelle de Galliera ; à ceux-là Maurice Dufrené et Raymond Subes objectèrent que l'idée même de musée comportait un regard rétrospectif et que la production des trente dernières années méritait d'être connue et appréciée par le public⁸⁶. Ainsi, comme le rapporta la presse de l'époque, Galliera devint un « musée normal », ou tout simplement un « musée », le 21 décembre 1931⁸⁷ (fig. 14). Les tapisseries ornaient toujours les parois du salon carré, de la galerie sur le jardin et des salles latérales, où des vitrines protégeaient les objets d'art achetés par la Ville entre 1890 et 1931 : des œuvres d'artistes un peu oubliés, tels que Baffier, Chaplet, Gallé, Roche, Grasset, Dammouse, Feuillatre ou Vever, côtoyaient les débuts « Art nouveau » d'artistes encore très appréciés tels que Bonvallet, Robert, Subes, Brandt, Dunand, Lalique ou Methéy. Les prêts de quelques artistes vivants complétaient ce panorama rétrospectif et donnaient des échantillons de la pro-

duction contemporaine : dans le salon central, toujours réservé au mobilier, Dufrené présentait un regroupement d'œuvres allant de 1903 à 1920 ; Follot, Ruhlmann, Gallery, Tony Selmersheim, Mare, Fréchet, l'école Boule et d'autres montraient leurs premiers essais ou des créations récentes. Enfin une « section rétrospective » était constituée par des toiles d'Inde des XVII^e-XVIII^e siècles et des toiles imprimées de manufactures diverses de la collection d'H. d'Allemagne. L'éclairage et la présentation furent améliorés et Dufrené réaménagea la grande salle avec une architecture propice au mobilier moderne ; il redessina aussi les portes, maintenant en acajou clair, « nettes et sans outrance ». Pour René Chavance, « cet ensemble suscite d'abord un sentiment de curiosité quelque peu mélancolique. On revoit avec émotion les enthousiasmes du passé (...). Mais il y a mieux à tirer de ce spectacle qu'un attendrissement rétrospectif » : quelques « réussites définitives », des « œuvres mesurées, bien équilibrées », justifiaient l'ouverture du musée Galliera⁸⁸.

L'accueil positif réservé au changement partiel de cap décidé par Clouzot et par le Jury permanent rendit inexplicable la fin soudaine de l'activité de Galliera en 1936, année où s'arrêtèrent les séances du Jury et à partir de laquelle les expositions présentées n'eurent que très peu à voir avec les arts appliqués contemporains⁸⁹. Le nouveau conservateur Yvon Bizardel (nommé en octobre 1935) montra une volonté précise d'en finir avec le Galliera de l'art industriel et



Illustration non autorisée à la diffusion

14. Plan du Musée permanent avec distribution des emplacements [1932-1933], archives du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera.

de faire de ce beau palais un lieu d'attraction pour un public de curieux par des expositions légères et amusantes⁹⁰. Cette tendance fut soutenue par Georges Contenot, président du Jury permanent, qui s'était plaint à plusieurs reprises des difficultés croissantes de Galliera pour toucher un large public, difficultés causées aussi, à son avis, par l'ouverture des musées d'art décoratif Cernuschi et Guimet. Ainsi fut envisagée pour l'été l'exposition *L'invitation au voyage*, avec son décor luxueux de trains, avions et bateaux, tandis que celle sur les *Métiers d'art à Paris* fut repoussée, malgré l'urgence proclamée de soutenir ce secteur en crise. Tout laisse penser que le Musée permanent de Clouzot fut mis à la cave dès 1935 ou 1936 et que les prêts des artistes furent aussitôt rendus. En 1940 Bizardel contribua au déménagement des collections municipales dans un château de la Sarthe et le palais Galliera accueillit alors quelques expositions au ton plus qu'équivoque : *Salon du Prisonnier* (1941, en collaboration avec l'ambassadeur Scapini), *Dessins d'enfants en hommage au Maréchal* (4 février-1^{er} mars 1942), et *Fêtes de Jeunesse dans la France de demain* (17 avril-1^{er} juin 1942). Dans l'après-guerre

Galliera fut le théâtre d'expositions variées et de ventes aux enchères, jusqu'à sa transformation, en 1978, en musée de la Mode et du Costume.

Les collections réunies et exposées par Clouzot devaient rester dans les caves jusqu'en 1977, année de leur déménagement au Petit Palais, d'où Quentin-Bauchart avait réussi à les détourner avec profit pour quelques décennies.

NOTES

* Cette étude n'aurait pas été possible sans l'appui que m'ont témoigné Dominique Morel, Françoise Vittu, Annie Barbera et Sylvie Roy, ont grandement facilité mon travail. Je remercie également Jean-Paul Bouillon pour ses conseils et son soutien et Danièle Kriser.

1 Pour l'histoire de l'Union centrale de Arts décoratifs et des vicissitudes qui marquent la fondation du musée, je renvoie à : R. Pezone, *De l'Union de l'art et de l'industrie : les origines de l'UCAD et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris*, Maîtrise, Sorbonne-Paris IV, octobre 1990 (citée ensuite : Pezone 1990). Voir aussi : R. Pezone, « Controverses sur l'aménagement d'un Musée des Arts décoratifs à Paris au XIX^e siècle », *Histoire de l'Art*, n° 16, 1991, p. 55-65, et R. Froissart, « Les

collections du musée des Arts décoratifs, objets de savoir ou objets d'art », *La jeunesse des musées*, sous la direction de Ch. Georgel, Paris, RMN, 1994, p. 83-90.

2. Arthur Maillat, directeur de *L'Art décoratif moderne* (octobre 1894-juin 1898), mena une polémique acharnée contre un classement qui empêchait une vision unitaire et cohérente des arts décoratifs et qui avait fait, selon F.-R. Carabin, de l'Exposition universelle de 1900 une occasion manquée (voir sa « Lettre ouverte » au *Bulletin de l'Union provinciale des Arts décoratifs*, n° 2, févr. 1910, p. 26-27). Dans les années 20, les historiens Emile Sédeyn et Pierre Olmer reprirent les mêmes arguments pour expliquer l'échec de l'Art nouveau auprès du public.

3. Anonyme, « L'Art industriel », *L'Eclair*, 28 février 1891.

4. Maillat publia le nouveau règlement du Salon des Champs-Élysées dans *L'Art décoratif moderne* (août 1896, p. 176-179) en critiquant sévèrement les conditions discriminatoires et humiliantes sur lesquelles se basait cette admission tardive.

5. « Extrait du *Bulletin municipal* du 20 décembre 1895 », Annexe n° 5, Imp. n° 23, *BMO*, 1901, p. 59.

6. Louis Dausset, président du Conseil municipal, dans son allocution lors de l'inauguration des expositions d'art industriel au musée Galliera : « Extrait du *Bulletin municipal* du 26 juin 1901 », Imp. n° 67, *BMO*, 1902, annexe n° 9, p. 35.

7. La IV^e Commission municipale de l'Enseignement et des Beaux-Arts (à distinguer du service des Beaux-Arts et des commissions qui le composaient) contrôlait le fonctionnement des écoles communales, distribuait les bourses d'étude, supervisait les travaux dans les établissements scolaires, gérait les bibliothèques et musées de la Ville, dressait chaque année, après avoir visité les Salons annuels et les ateliers des artistes, la liste des œuvres dont l'achat était proposé au Conseil municipal et ratifié par le préfet de la Seine.

8. Ni D.L. Silverman, *L'Art Nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, 1994, ni N.J. Troy, *Modernism and Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven et Londres, 1991, ne font état du musée d'Art industriel de la Ville de Paris. L. Auslander, *Taste and Power : Furnishing modern France*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1996, le mentionne p. 366.

9. Le 29 octobre 1891 l'Union centrale, grâce à l'influence de ses membres très haut placés dans l'Administration, signa une convention avec l'État qui devait lui permettre d'occuper, après des années de tractations, le prestigieux pavillon de Marsan. Pezone, 1990, p. 140-146 et A. Maillat, « Cause-rie », *L'Art décoratif moderne*, avril 1897, p. 124-128.

10. Maria Brignole-Sale, duchesse de Galliera (Gênes 1811 - Paris 1888) appartenait à une famille de l'aristocratie génoise en relation avec les Orléans. Mariée en 1828 au marquis Raffaele de Ferrari (1803-1876), duc de Galliera en 1837 et l'un des protagonistes de la haute finance européenne, Maria Brignole-Sale tenait un salon à tendance libérale et orléaniste à son hôtel de Matignon. Le duc et la duchesse de Galliera employèrent leur fortune immense en œuvres charitables : le duc offrit à l'État italien l'argent nécessaire pour la modernisation du port de Gênes et fonda divers instituts de bienfaisance ; la duchesse ouvrit et dota richement des hôpitaux, des hospices et des orphelins en France et en Italie. *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto Enciclopedia Italiana, Rome, Società grafica romana, 1972, p. 297-299. Pour une mise à jour ample et approfondie de la biographie et des activités de la duchesse de Galliera, voir : AA.VV, *I duchi di Galliera. Alta finanza, arte e filantropia tra Genova e l'Europa nell'Ottocento*, Gênes, 1991, 2 vol.

11. « Extrait du testament de M^{me} la duchesse de Galliera du 7 octobre 1884 », Annexe n° 5 de : M. Quentin-Bauchart, « Rapport présenté au nom de

la IV^e Commission sur les Expositions périodiques d'art industriel au musée Galliera », Imp. n° 67, *BMO*, 1902. La duchesse aurait changé son premier testament du 31 octobre 1878 à cause de la décision du gouvernement républicain d'expulser le comte de Paris, qu'elle logeait à l'hôtel de Matignon.

12. Le plan signé par la duchesse porte la date du 10 avril 1878. L'architecte Paul-René-Léon Ginain (Paris, 1825-1898) fut l'élève de Lebas et Grand Prix en 1852. Ses œuvres majeures sont, à Paris, l'École de Médecine (boulevard Saint-Germain), l'église Notre-Dame-des-Champs et la clinique d'accouchement rue d'Assas. La duchesse de Galliera lui commanda, outre le musée homonyme, l'hospice de Clamart (1886). R. Middleton, D. Watkin, *L'architecture moderne. Du Néoclassique au Néogothique, 1750-1870*, Paris, 1983, p. 399.

13. La collection Galliera (magnifique) est maintenant à Gênes, au Palazzo Bianco. L. Tagliaferro, « I musei della Duchessa », dans AA.VV., *op. cit.*, t. II, p. 878-903.

14. G. Gromort, « L'Art de la Révolution à nos jours. L'Architecture », Paris, 1925, p. 97.

15. « Commission de surveillance des musées de la Ville. Extrait du registre des procès-verbaux. Séance du 19 décembre 1893 », Annexe n° 8 de Quentin-Bauchart, *op. cit.*, 1902.

16. Anonyme, « Our Paris letter. The Musée Galliera », *The Artist*, juillet-décembre 1897, p. 593-596. P. Despatys, *Les musées de la Ville de Paris*, Paris, s.d. (1900), p. 7.

17. Maurice Quentin-Bauchart (Paris 1857 - 1910) fut conseiller de tendance plébiscitaire et bonapartiste du VIII^e arrondissement du 4 mai 1890 à sa mort. Membre de la IV^e Commission, puis président de celle-ci, il fut aussi vice-président de la Commission du Vieux Paris et suivit les travaux de l'Union provinciale des Arts décoratifs (UPAD). A l'origine de l'institution des concours pour la décoration des mairies des communes de la Seine, il s'occupa spécialement des musées et publia : *Les Musées municipaux*, Paris, 1912. Sa collection de bonbonnières, dragoirs, boîtes à ouvrage, tabatières et cartonnages du XIX^e siècle fut exposée à Galliera en 1909. *Les archives biographiques contemporaines*, 3^e série, 1906-1917, p. 115-116.

18. M. Quentin-Bauchart, « Renvoi à la IV^e Commission, impression et distribution d'une proposition de M. Quentin-Bauchart tendant à la création d'expositions périodiques d'art industriel au Musée Galliera », 2 juillet 1900, Imp. n° 48, *BMO*, 1900.

19. G. Geffroy, « Le Musée du Soir », dans *La Vie artistique*, IV^e série, 1895, p. 2. Sévères jusqu'à l'acrimonie était A. Alexandre (voir par exemple son article paru dans *Le Figaro* du 15 novembre 1896) et Maillat, dans ses « Cause-ries » mensuelles pour *L'Art décoratif moderne*.

20. Roger Marx, « Trois souvenirs. L'ouverture du Musée des Arts décoratifs », dans *L'Art social*, Paris, 1913, p. 270-271.

21. G. Geffroy, *Musée du Soir aux quartiers ouvriers. Le Temple. Le Marais. Le Faubourg Saint-Antoine. Questions d'art. Question de travail*. Collection de brochures, éditées par André Marty, Paris, n° 1, s.d. (1894). Gustave Geffroy (1855-1926) était journaliste, critique d'art, littéraire et dramatique. Politiquement à gauche, il collabora à *La Justice* de Clémenceau à partir de 1880, au *Journal*, à *La Dépêche*, à *L'Aurore*, à *L'Humanité* et à plusieurs revues d'art ; il fut familier de Zola, Goncourt, Daudet, Mallarmé et Mirbeau. Geffroy publia dans *Le Journal* des articles sur le Musée du Soir les 18 et 23 novembre 1894, les 3 et 17 décembre 1894, les 8 janvier et 2 février 1895 et dans *La Justice* le 11 février 1895. G. Clémenceau soutint la proposition de son ami dans *La Justice* des 21 et 22 novembre 1894 et du 10 janvier 1895. La question du Musée du Soir est brièvement examinée par J. Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*, New York et Londres, 1985 (Ph.D., 1982), p. 41-43 et notes 130-135 ; par P. Plaud-Dilhuit, *Gustave Gef-*

- froy critique d'art, thèse de doctorat, Université de Rennes II, 1987 (à paraître), p. 436, et par M.-L. Albertini. *Les politiques de l'éducation populaire par l'art en France : les théâtres et les musées, 1895-1914*, thèse de 3^e cycle, Sorbonne – Paris I, 1983, p. 176-181.
22. Geffroy, *Musée du Soir*, p. 7.
23. *Ibidem*, p. 9.
24. p. 11. L'optimisme de Geffroy (voir aussi : « La Force créatrice », *La Justice*, 13 février 1895) suscita la réaction violente du sculpteur Jean Baffier (1851-1920), qui, dans sa brochure *Les marges d'un carnet d'ouvrier* (Paris, 1895), contesta l'utilité du Musée du Soir au nom d'une vision plus réaliste des modernes conditions de travail de l'ouvrier parisien, à laquelle se mêlaient cependant antisémitisme et regrets passivistes. D. Louis soutint Geffroy dans « L'œuvre d'art », *La Justice*, 13 novembre 1895, et Turnus dans « A Paris et ailleurs. Le travail d'art », *La Justice*, 22 novembre 1895.
25. Judex, « Chronique du mois. L'organisation du Musée du soir », *Revue des Arts décoratifs*, t. XVII, avril 1897, p. 122. L'Hôtel de Ville accueillait déjà un Musée pédagogique créé en 1872. Ce musée était composé d'une salle où étaient exposés les travaux des élèves, d'une bibliothèque de 15 000 volumes mis à la disposition d'une commission qui les distribuait en prix aux enfants des écoles municipales et d'une « salle de types » contenant du matériel scolaire. Geffroy saisit peut-être l'occasion du déménagement du Musée pédagogique en 1894 rue Montmartre pour proposer l'installation de son Musée du Soir, dont les finalités n'étaient pas très éloignées.
26. Saunier était critique d'art. Nocq (1868-?), sculpteur, orfèvre et historien d'art, publia en 1896 *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, préfacé par Geffroy, et fonda en 1897 une école de dessin pour jeunes filles très appréciée; il fit partie du Jury permanent de Galliera de 1926 à 1936. Il est intéressant de noter que Maillat, Alexandre et R. Marx, critiques acharnés de l'Union centrale, firent partie de la sous-commission chargée d'étudier dans les détails le projet du Musée du Soir. A. Maillat, « Petite chronique du mois. Le Musée du Soir », *L'Art décoratif moderne*, mars 1897, p. 114. Le 8 avril 1897 Geffroy présenta au nom de la commission un rapport précisant le mode de formation des collections du Musée du Soir.
27. Par arrêté du 2 février 1899, Crost fut envoyé en Angleterre pour y « étudier les rapports du South Kensington avec les Ecoles d'art et l'organisation d'un Musée du Soir », Arch. nat., F²¹ 4044.
28. Geffroy perçut une somme de 500 francs par arrêté du 8 février 1899 pour « les études faites en Angleterre sur l'organisation de l'enseignement artistique et spécialement des cours du soir », Arch. nat., F²¹ 4046.
29. G. Geffroy, « Le Musée du Soir », *Revue des Arts décoratifs*, 1899, p. 72.
30. Pour l'historique complète des démarches de Geffroy pour le Musée du Soir, voir *ibidem*. Lors de la discussion à la Chambre sur le budget des Beaux-Arts du 16 février 1895, Marcel Sembat fit voter des crédits spécialement destinés à la fondation du Musée, mais sa proposition ne fut pas adoptée (*Journal officiel*, 16 février 1895, p. 364-365). Pierre Baudin résuma brièvement les débats à la Chambre sur cette question lors de la séance du 2 mars 1899 (*Journal officiel*, 2 mars 1899, p. 615-616).
31. H. Turot, M. Quentin-Bauchart, « Ouverture d'un musée du soir au Petit Palais », Imp. n° 85, BMO, 1908. Pour la question de la gratuité des musées, voir : M. Quentin-Bauchart, « Proposition de M. Ernest Caron tendant à l'établissement d'un droit d'entrée dans les musées municipaux », Imp. n° 104, BMO, 1907; voir aussi le dossier conservé aux Arch. nat., F²¹ 4420. Finalement un droit d'entrée de 1 franc fut exigé, sauf le jeudi, jour de fermeture des écoles, et le dimanche, qui n'était cependant pas encore férié pour tous.
32. Selon L. Auslander : « The first musée du soir opened its doors in 1895, five years before the private Musée des arts décoratifs. It was located temporarily in the Paris Bourse de Travail but moved to Petit-Palais in 1908. (...) The Musée du Soir, like the Bibliothèque Forney, sponsored lectures, both to ensure that visitors understood the point of the exhibits and to make the museum more attractive to them » (*op. cit.*, p. 366).
33. « Rapport de G. Cain du 29 septembre 1900 », dans : M. Quentin-Bauchart, « Rapport sur l'affectation du Petit Palais des Champs-Élysées », Imp. n° 23, BMO, 1901.
34. « Proposition présentée par Dubuc sur l'utilisation du Petit-Palais », Annexe n° 2, *ibidem*. Par ailleurs Ralph Brown, dans sa « Note sur la réorganisation des collections artistiques de la Ville de Paris » (*ibidem*), proposa d'exposer au Petit Palais les achats faits par la Ville et entreposés à Auteuil, inaccessible au public. Pierre Despatys dans son « Rapport » du 30 octobre 1900 (*ibidem*) soutint l'idée de Brown.
35. « Délégation en Allemagne, en Autriche et en Angleterre. Proposition de MM. Dubuc et Pugliesi-Conti », *ibidem*.
36. Pugliesi-Conti, « Proposition tendant à la création d'un musée-bibliothèque d'art et d'industrie de la Ville de Paris », Imp. n° 37, BMO, 1901. Pugliesi-Conti citait *Pour la défense de nos industries d'art* (Paris, 1899), où Vachon retenait comme exemples de musées-bibliothèques le South Kensington et surtout le réseau allemand des « trente-sept musées spéciaux d'art décoratif ou industriel à Berlin, Munich, Nuremberg, Stuttgart etc, plus onze musées d'art et d'antiquités qui ont organisé des sections d'art industriel, ancien et moderne, se rapportant spécialement aux industries d'art de la ville et de la région ». Pour Vachon, voir S. Laurent, « Marius Vachon, un militant pour les industries d'art », *Histoire de l'Art*, n° 29-30, mai 1995, p. 71-78.
37. M. Quentin-Bauchart, « La réorganisation... », 1903, et *op. cit.*, 1912.
38. Quentin-Bauchart, « Rapport sur l'affectation du Petit Palais », p. 28 et 29.
39. Quentin-Bauchart, « Renvoi à la IV^e Commission », p. 2.
40. La municipalité parisienne avait fondé des écoles professionnelles entre 1871 et 1886. L'instruction professionnelle des garçons était assurée par l'école de Physique et Chimie industrielle (créée en 1882), l'école Diderot (créée en 1871 mais ouverte en 1873), l'école professionnelle des arts et des industries du mobilier Boule (créée en 1886), l'école des arts et des industries du livre Estienne (créée en 1889), l'école de dessin pratique Germain-Pilon (municipalisée en 1883), l'école d'application des beaux-arts à l'industrie Bernard-Palissy (municipalisée en 1883), l'école Dorian (municipalisée en 1885). Les écoles professionnelles qui accueillaient les filles étaient celles du 24 rue Fondary (créée en 1881), l'école Jacquard (créée en 1879), l'école de la rue Ganneron (créée en 1884), l'école de la rue de Poitou (créée en 1886), l'école de la rue Bossuet (créée en 1884), l'école de la rue de la Tombe-Issoire (créée en 1889); l'école Elisa Lemonnier et l'école de dessin et d'art appliqués à l'industrie de la rue Duperré recevaient de très importantes subventions. L'efficacité de ces écoles était très souvent contestée par la critique artistique de l'époque. Pour l'école Boule, voir : S. Laurent, *L'histoire de l'enseignement des arts appliqués : le cas de l'École Boule*, thèse, Paris I, 1996 (à paraître).
41. Beraldi était collectionneur et historien de la gravure, Lapauze était le futur conservateur du musée du Petit Palais, Moury, Marx et Thiébauld-Sisson étaient critiques d'art décoratif. Les autres membres de ce premier Jury permanent étaient : John Labusquière, conseiller municipal nommé en 1903 directeur de l'école Germain-Pilon, Roger-Milès, critique d'art, Claudius Marioton, orfèvre et ciseleur, Brown, chef du service des Beaux-Arts, Gaston Veyrat, chef du bureau des Beaux-Arts, Charles Formentin, journaliste et conservateur de Galliera dès 1895, Emile Bourgeois, rédacteur principal au service des Beaux-Arts.
42. Quatre conservateurs se succédèrent à la tête de Galliera. Formentin, journaliste, resta à Galliera de 1895 à 1903; il fut remplacé le 5 février 1903 par le littérateur Eugène Delard (1858-?) qui laissa la place, le 21 octobre 1920 à Henri Clouzot (1865-1941), remarquable historien des arts décoratifs et érudit; celui-ci partit à la retraite le 22 octobre 1935 et fut remplacé par Yvon Bizardel (1891-1981).
43. Les deux volumes des *Procès-verbaux du Jury permanent* conservés au Petit Palais et auxquels j'ai eu accès grâce à Dominique Morel, relatent les débats des séances du Jury permanent du 2 mai 1901 au 3 décembre 1936.
44. Aristide Barré (Trappes 1840-1922), ciseleur, auteur d'œuvres en style Renaissance, dont un *Bouclier*, exposé en 1878 et qui lui valut la Légion d'honneur et une première médaille. Outre la *Coupe* en argent ciselé (achetée à l'auteur pour 800 francs), la Ville de Paris possède un coffret, *Travaux des champs* (1898) (A.M., « Aristide Barré, ciseleur », *L'Art décoratif moderne*, octobre 1895, p. 1-3).
45. La Ville de Paris acheta au Salon de la Société nationale de 1891 deux grès flammés de Delaherche (1857-1940) pour 700 francs; ils décoraient les bureaux de deux hauts fonctionnaires municipaux en 1941 et ont disparu depuis.
46. La fontaine-lavabo en étain (Inv. O GAL 038) fut créée en 1892. Pour l'iconographie voir R. Froissart, « Alexandre-Louis-Marie Charpentier, Bassorilievo *Narciso* », dans AA.VV., *Torino 1902. Le Arti decorative internazionali del nuovo secolo*, 1994, p. 281-282.
47. La *Vitrine* de Carabin fut commandée par la Ville de Paris et exposée au Salon de la Société nationale en 1895.
48. Le *Surtout de table* en cuivre et étain est le n° 105 de l'inventaire Galliera, les deux *Candelabres* en cuivre les n° 106 et 106 bis; l'ensemble fut commandé par la Ville. Baffier, dans sa *Pétition à Monsieur le Président du Conseil Municipal de Paris au sujet de mes œuvres sabotées honteusement au Musée Galliera* (suppl. du *Réveil de la Gaule*, mars 1909), critiqua durement l'administration municipale pour le prix d'achat ridiculement bas et lui reprocha d'avoir abîmé ses œuvres.
49. Les démarches entreprises par l'inspecteur général A. Dayot en faveur d'A. Charpentier, dont la pauvreté était presque légendaire, sont un témoignage intéressant de l'esprit dans lequel l'Administration des Beaux-Arts effectuait ses achats (Arch. nat., F²¹ 2161^b).
50. Imp. n° 50, BMO, 1898, p. 1-2.
51. *L'inventaire des collections Galliera*, conservé au Petit Palais, comprend 675 numéros, y compris une trentaine d'ouvrages sans valeur artistique.
52. Cette confusion expliquerait la rareté des achats aux « Expositions générales d'art appliqué » de l'hiver de la part d'un public qui croyait se trouver en présence de collections municipales; au contraire, les ventes étaient assez fructueuses pendant les « Expositions spéciales », dont la formule était plus traditionnelle (Procès-verbal de la séance du 26 mars 1903).
53. Le voyage fut proposé par Formentin et Veyrat dès la première séance du Jury, le 2 mai 1901. La délégation, nommée le 6 juillet 1903, visita les musées de Hambourg, Amsterdam et Cologne. Quentin-Bauchart, « Rapport au nom de la IV^e Commission sur les musées d'art industriel des villes de Hambourg et d'Amsterdam », Imp. n° 67, BMO, 1903.
54. *Ibidem*, p. 6 et 7. Voir aussi le procès-verbal de la séance du 29 octobre 1903.
55. *Ibidem*, p. 6.
56. « Inauguration des expositions d'art industriel au musée Galliera. Extrait du Bulletin municipal du 26 juin 1901 », Annexe n° 9 de Quentin-Bauchart, *op. cit.*, 1902, p. 34-35.
57. Le règlement du musée Galliera fut définitivement arrêté dans la séance du 9 février 1905 et partiellement modifié le 11 mai 1905. L'article 1 établissait que « le musée Galliera, consacré par la Ville de Paris aux arts d'application français et modernes, est à fois [sic] un musée proprement dit et un lieu d'expositions temporaires »; l'article 2 prévoyait « Deux expositions organisées annuellement. Ces expositions peuvent être des *Expositions générales*, comprenant toutes les branches de l'art appliqué, ou des *Expositions spéciales*, destinées à mettre en lumière soit l'œuvre d'un artiste, soit la transformation par l'art d'une ou de plusieurs matières déterminées »; selon l'article 4 les envois étaient d'abord soumis au Jury d'admission nommé par le préfet de la Seine et puis « catalogués, avec indication de leurs prix, sur un répertoire mis à la disposition du public » (art. 8); l'article 9 réglementait la composition du cartel apposé à l'objet où le fabricant ou l'éditeur devait obligatoirement mentionner l'artiste concepteur et réalisateur. Pour la liste des Expositions spéciales du printemps, soumises au même règlement, voir notre annexe.
58. Voir les nombreux articles que Maillat consacra à ce sujet dans *L'Art décoratif moderne*. Voir aussi : « Congrès de la propriété littéraire et artistique » (Paris, 16-21 juillet 1900); « Congrès de la propriété industrielle » (Paris, 23-28 juillet 1900); A. Saligner donne un état de la question dans : *Comment nous prénunier contre la copie de nos modèles et comment réprimer la contrefaçon en France et à l'Étranger*, Paris, Comité d'organisation des industries et métiers d'art, s.d. (1930 ca).
59. Procès-verbaux des séances du 9 avril 1903 et du 16 avril 1904. C'était par « esprit démocratique » que Galliera devait obliger les industriels à « reconnaître que ceux qui'ils [les industriels] appelaient des ouvriers étaient réellement des artistes » (Roger-Milès, séance du 15 décembre 1904).
60. Lors des « Expositions spéciales » le Jury permanent s'adjoignait des industriels de renom et des membres importants des Chambres syndicales des secteurs concernés.
61. Procès-verbal de la séance du 10 mai 1906.
62. Le Jury permanent se vit assez souvent contraint de déroger à l'article 9 du règlement obligeant les exposant à indiquer l'artiste concepteur et les ouvriers exécutants. Séances du 9 avril 1903 et du 16 avril 1904.
63. J., « Chronique », *L'Art décoratif*, n° 35, août 1901, p. 220.
64. Roger Marx, « Les beaux-arts », *Revue universelle*, n° 34, 24 août 1901, p. 809.
65. F.-R. Carabin, Saverne 1862 – Strasbourg 1932.
66. « Rapport présenté au nom de la délégation envoyée par la Ville de Paris au 2^e Congrès de l'UPAD à Munich », Conseil municipal de Paris, 1908, dans : *L'Art et les Métiers*, n° 3, janvier 1909, p. 66. Carabin publia régulièrement dans cette revue, qui était l'organe de l'UPAD, des textes concernant l'enseignement du dessin, la formation professionnelle et le renouveau des industries d'art français. Pour le rôle de Carabin dans le débat sur l'enseignement professionnel, voir aussi : J.-C. Richez, « Système des Beaux-Arts et enseignement des Arts décoratifs, ou l'impossible révolution », dans F.-R. Carabin, 1862-1932, *catalogue de l'exposition, musées de la ville de Strasbourg*, 1993.
67. Dans la séance du 10 avril 1902, Carabin déclara que ce programme d'enseignement avait été adopté par la municipalité de Vienne pour ses écoles professionnelles. Charpentier, présence généralement muette au sein du Jury, soutint chaleureusement les propositions de Carabin, auxquelles ne fut cependant pas donné de suite, malgré l'assurance de Quentin-Bauchart de transmettre le projet au Conseil municipal.

68. F.-R. Carabin, « Rapport sur la création d'un concours de modèles », lu pendant la séance du 24 mai 1911. Les « archives de l'art industriel » furent réclamées par Lapauze dès la séance du 5 février 1903.

69. F.-R. Carabin, « Rééducation des mutilés de guerre », dans *Exposition Galliera, Travaux des mutilés de la Guerre*, 1916, p. 8. L'industrie des jouets était spécialement visée et, à travers elle, l'action de l'Union centrale, qui avait ouvert en août 1915, dans la banlieue parisienne, un Atelier des soldats mutilés.

70. P. Simons (inspecteur principal de l'Enseignement du dessin de la Ville de Paris), « Les Ecoles primaires municipales à Galliera », dans « Ville de Paris. Le dessin dans les écoles primaires municipales pendant la Guerre », *Les Arts français*, n° spécial, 1917, n° 8.

71. *Les écoles professionnelles de la Ville de Paris*, 1921.

72. Dans la séance du 5 février 1903 Carabin affirma que l'acceptation à Galliera d'œuvres exécutées partiellement à la machine était dangereuse, alors que Roger-Milès souhaitait que Galliera tentât cette voie. La loi Engerand (du nom du député du Calvados qui l'avait fait voter) du 5 juillet 1903 se proposait d'assurer l'apprentissage de la dentelle dans les écoles municipales des principales régions dentellières, touchées par la crise économique, le dépeuplement des campagnes et le machinisme.

73. Léon Benouville (Rome 1860 – Paris 1903) fut ingénieur de l'Ecole centrale, élève d'Anatole de Baudot et chargé des édifices diocésains de Perpignan. Auteur de plusieurs immeubles de rapport, il remporta une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900 pour ses installations. Il exposa aux salons de la Société nationale du mobilier à bas prix, et triompha en 1903 à l'Exposition de l'Habitation au Grand Palais avec son « mobilier pour une maison ouvrière » où « la raison [est] toujours et en toute chose prise pour fondement et gardée comme contrôle ». *Les œuvres de Léon Benouville architecte*, Galliera, 4-31 décembre 1903.

74. Séance du 6 février 1922.

75. Séances du 26 mars 1903 et du 2 juillet 1903.

76. *Reconstitution de l'ensemble exposé à Saint-Louis par les Artistes Décorateurs*, Galliera, janvier 1906. En 1904 la Société des Artistes décorateurs fut chargée par le Commissariat général français d'aménager un des deux salons du Palais de Saint-Louis ; il s'agissait d'une « pièce intime rappelant le Paon dans tous les détails du décor ».

77. Séance du 15 novembre 1906.

78. Séance du 17 décembre 1908.

79. Séance du 11 mars 1909. Sur proposition de Marx, le sculpteur Pierre Roche (pseudonyme de Fernand Massignon, Paris 1855-1922) devint membre du Jury de Galliera le 3 février 1905 à la place de Lapauze, nommé conservateur du Petit Palais. Roche fut l'un des membres les plus actifs et responsable de l'organisation des expositions de 1905 (*L'Art du Fer forgé, du Cuivre et de l'Étain...*), de 1907-1908 (*La Tradition de la Toile imprimée en France...*) et de 1911 (*Grès, Faïences et Terres cuites...*) pour lesquelles il rédigea des rapports intelligents et détaillés. La municipalité plaça *Avril*, figure svelte et nerveuse (projet de 1893, exécuté en 1905-1906), dans le square Galliera, où « les intempéries n'ont guère respecté ses délicates patines ». P. Vitry, « Pierre Roche (1855-1922) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, avril 1923, p. 218-219.

80. Neuf registres alphabétiques datés de 1902 à 1916 et conservés au musée du Petit Palais, contenant les noms des exposants, les listes des objets exposés – avec date d'entrée et souvent de sortie – et les prix demandés par les artistes.

81. E. Tisserand, « Chronique de l'art décoratif. Exposition générale de l'art appliqué au Musée Galliera. Le problème du prix dans l'art moderne », *L'Art vivant*, 15 janvier 1926. Clouzet proposa aux artistes de présenter une salle à manger composée

d'un buffet, de six chaises et d'une table au prix de 5 000 francs. Tisserand fit remarquer que l'aménagement d'une salle à manger comportait une dépense supplémentaire de 5 000 francs en papiers peints, lustres etc. et que 10 000 francs étaient, de toute façon, un prix trop élevé pour un ménage moyen. Cependant les ensembles montrés furent loués, mais l'école Bouille, conviée aussi à la manifestation, fut jugée encore une fois comme « la partie la plus médiocre de cette exposition » (p. 67).

82. Dans les séances du 20 mai 1903, du 7 juillet 1904, du 31 mai 1907, du 28 novembre 1911 et du 26 avril 1912, l'idée d'une section rétrospective fut repoussée par le Jury permanent.

83. *La Tradition de la Toile imprimée en France. Exposition de modèles anciens et de projets d'actualités exécutés dans les Ecoles de la Ville de Paris*, Galliera, 1907-1908.

84. C. Roger-Marx, « Les rénovateurs de l'art appliqué (1890-1910). Musée Galliera », *La Gazette du Franc*, 1^{er} juin 1925. L'avant-propos au catalogue de l'exposition par l'inspecteur général des Arts appliqués René Chapoullier est une des premières tentatives, avec celles de Mourey (*Essai sur l'art décoratif français moderne*, Paris, 4^e édition, 1921) et de Guillaume Janneau (*L'Art décoratif moderne*, Paris, 1925), de porter un regard historique lucide sur une période artistique qui était regardée, au mieux, avec suffisance.

85. Clouzet se plaignit de la désaffection du public à plusieurs reprises : séances du 27 mai 1926, du 22 février 1929, du 10 décembre 1929, du 18 octobre 1930 et du 21 octobre 1931.

86. Séance du 21 octobre 1931.

87. R. Chavance, « Le musée Galliera devient un musée », *La Liberté*, 21 décembre 1931.

88. *Ville de Paris, Musée Galliera. Catalogue*, Paris, s.d. (1933).

89. Le Jury fut réuni le 3 décembre 1936 pour la dernière fois – ou du moins les *Procès-verbaux* s'arrêtèrent là – après avoir approuvé l'exposition proposée par Bizardel, *Le tabac, l'Art et la Curiosité* (février-mars 1937).

90. Georges Pascal, adjoint et collaborateur de Clouzet, destiné à le remplacer, fut évincé en faveur d'Y. Bizardel, haut fonctionnaire et conservateur de l'Institut d'Urbanisme de la Ville de Paris. Dans la presse de l'époque, nombreux furent les commentaires déçus ou même scandalisés par la nomination à la tête de Galliera d'un homme qui ne semblait avoir aucune compétence en arts décoratifs, ce qui est confirmé par l'activité ultérieure de Bizardel à Galliera.

ANNEXE

Liste des expositions du musée d'Art industriel de la Ville de Paris de 1902 à 1936

Expositions spéciales

La Reliure, 21 mai-30 juin 1902

L'Ivoire, 20 juin-31 juillet 1903

Dentelles, guipures et broderies ajourées, 1904

Fer forgé, Cuivre et Etain, 1905

La Soie, ses applications, son décor, 1906

La Porcelaine, son décor, sa monture, 1907

La Parure précieuse de la femme, 1908

Papiers et toiles imprimés et pochés, cartonnage, reliure industrielle, 1909

Verrerie et Cristallerie artistiques, 1910

Grès, Faïences, Terres Cuites et leurs applications, 1911

La Broderie et ses applications, 1912

L'Art pour l'Enfance, 1913

La Statuette et le Meuble qui la présente ou l'accompagne, 1914

L'Art dans le Livre français, 1918

Le tapis et les appareils d'éclairage modernes, 1920
Le décor moderne de l'Horlogerie et de la Bijouterie. Section d'enseignement, Section rétrospective, 1930 et du 21 octobre 1931.

La Dentelle et la Broderie modernes. Section d'enseignement, Section rétrospective, 1922

La Verrerie et l'Émaillerie modernes. Section rétrospective, 1922

L'Art dans le Cinéma français. Section rétrospective, Section d'enseignement, 1924

L'Art du Livre français. Section rétrospective, Section d'enseignement, 1925

Rénovateurs de l'Art appliqué de 1890 à 1910, 1925

Le Cuivre et le Bronze modernes, 1926

L'Art de la Soie, juin-octobre 1927

Toile imprimée et Papier peint, 1928

Exposition des arts de la Bijouterie, Joaillerie, Orfèvrerie, mai-juillet 1929

Le décor de la table, juin-octobre 1930

La Dentelle moderne. Dentelles anciennes provenant de la collection Alfred Lescure, décembre-mars 1931

Les Métaux dans l'art, juin-octobre 1932

La Reliure, le Livre et l'Illustration, mai-octobre 1935

L'Invitation au voyage, mai-octobre 1936

Expositions particulières

Les œuvres de Léon Benouville architecte, 4-31 décembre 1903

Reconstitution de l'ensemble exposé à Saint-Louis par les Artistes décorateurs, janvier 1906

La Tradition de la Toile imprimée en France. Exposition de modèles anciens et de projets d'actualités exécutés dans les Ecoles de la Ville de Paris, 1907-1908.

L'Œuvre du potier André Méthey, décembre 1909-mars 1910

Les travaux des mutilés de la Guerre. Rééducation professionnelle, 1916

Le dessin dans les Ecoles primaires municipales pendant la Guerre, 1917

Les arts appliqués alsaciens et lorrains, 1919

Art appliqué moderne. Rétrospective Jean Baffier, 9 décembre 1920-20 février 1921

L'Art belge. Peinture, gravure, sculpture, médailles, art décoratif, art appliqué, 10 mars-8 mai 1921

L'œuvre du potier André Méthey (1871-1920), 15 décembre 1921

Les écoles professionnelles de la Ville de Paris, 1921
3^e exposition d'art décoratif appliqué aux industries du meuble et du métal, organisée par les anciens élèves de l'école Bouille, 12 octobre-26 novembre 1922

Cartons modernes pour la Tapisserie de basse lisse. Section d'enseignement, avril-mai 1923

Centenaire de A.-L. Bréguet (1747-1823). Exposition de son œuvre d'horlogerie et de chronométric. A partir du 25 octobre 1923

La Société des Artistes graveurs en Médailles françaises, décembre 1923-avril 1924

Art américain-latin, organisée par la Maison d'Amérique latine et l'Académie internationale des Beaux-Arts, 15 mars-15 avril 1924

Salon du Franc, organisé par « Paris-Midi » au Musée Galliera du 22 au 31 octobre 1926

4^e Exposition des artistes boursiers du Département de la Seine, 22 mars-22 avril 1928

L'Art et le Mobilier religieux modernes, octobre-novembre 1929

5^e Exposition des artistes boursiers du Département de la Seine, 15 mars-19 avril 1931

Artistes toulousains, 12 mars-24 avril 1932

150^e anniversaire de la conquête de l'air. Exposition historique de l'Aérostation. Rétrospective du Papier peint, novembre 1933-janvier 1934

6^e Exposition des artistes titulaires d'une bourse du Département de la Seine, 16 février-8 avril 1934

7^e Exposition des artistes anciens boursiers du Département de la Seine, 19 novembre-31 décembre 1936

Le tabac, l'Art et la Curiosité, février-mars 1937

Catalogues hors-série et rapports

Ville de Paris, Exposition de la Reliure moderne au musée Galliera (mai-juin 1902). Rapport général présenté au nom du Jury par M. Henri Beraldi, rapporteur, Paris, Librairie-Imprimeries réunies, 1902

Ville de Paris, Exposition de l'Ivoire au musée Galliera (juin-octobre 1903). Rapport général présenté au nom du Jury par M. L. Roger-Milès rapporteur, Paris, Impr. Georges Petit, 1904



15. Logo de Galliera en 1931, catalogue du musée Galliera, 1931, bibliothèque du musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera.

Ville de Paris, Exposition de l'Art de la Dentelle française au musée Galliera (avril-juin 1904). Rapport général présenté au nom du jury par H. Lapauze rapporteur, Paris, Libr.-Impr. réunies, 1904

Ville de Paris, musée Galliera. Exposition de Dentelles à la main, guipures et broderies ajourées. n° spécial de *La Dentelle*, Journal de la dentelle à la main, 2^e année, n° 3 et 4, 30 mars-30 avril 1904

Ville de Paris, Exposition de l'Art du Fer forgé, du Cuivre et de l'Étain au musée Galliera (mai-septembre 1905). Rapport général présenté au nom du Jury par P. Roche, sculpteur, rapporteur, Paris, Libr.-Impr. réunies, 1905

Ville de Paris, Exposition de la Soie, de ses applications et de son décor au musée Galliera (juin-octobre 1906). Rapport général présenté au nom du Jury par L. Roger-Miles, rapporteur, Paris, Libr.-Impr. réunies, 1907

Ville de Paris, Exposition de la Porcelaine, son décor, sa monture au musée Galliera (1907). Rapport général présenté au nom du Jury par G. Stiegler, rapporteur, Paris, Motteroz et Martinet, 1909

Ville de Paris, Exposition de la Parure précieuse de la Femme au musée Galliera (1908). Rapport général présenté au nom du Jury par C. Marioton, rapporteur, Paris, Libr.-Impr. réunies, 1911

Ville de Paris, Exposition des Grès, Faïences et Terres cuites et leurs Applications, au musée Galliera (1911). Rapport général présenté au nom du Jury par P. Roche, rapporteur, Paris, s.éd., 1912

Ville de Paris, Exposition de la Broderie et de ses Applications au musée Galliera. Rapport général présenté au nom du Jury par Saint-André de Ligneux, rapporteur, Paris, s.éd., 1912

F.-R. Carabin, Rapport sur l'exposition des Travaux des mutilés de la Guerre. Rééducation professionnelle, s.l.n.éd., juin 1916

« Ville de Paris. Le dessin dans les écoles primaires municipales pendant la Guerre », Les Arts français. Art décoratif, Métiers, Industrie, Revue mensuelle illustrée, n° spécial, 1917, n° 8

Rétrospective A. Dammouse, hiver 1926-1927

Ville de Paris, musée Galliera. Exposition de l'Art de la Soie (juin-octobre 1927). Rapport général présenté au Jury par M. Georges Cornille, rapporteur, Paris, 1928

ABSTRACT

When the Palais Galliera opened its doors to “suburban workshops”

At the end of the nineteenth century no museum of decorative arts existed in Paris, though such a foundation had been suggested in many quarters to train

craftsmen and supplement the many schools of industrial design and art. Instead of a museum for historical objects, which the Union Centrale seemed to prefer, in 1894 the art critic G. Geoffroy launched the idea of a “Musée du Soir” which, in connection with workshops located in the popular areas of the Marais or the Bastille, would receive work produced by Parisian craftsmen and encourage their creativity. The plan never materialized, but the city councillor Quentin-Bauchart took it up and suggested making the then empty Palais Galliera available for contemporary applied art. This museum of industrial art would display the purchases of the municipality and work produced by professional schools while artists would display their recent work to potential buyers. The permanent jury which selected the exhibitors was made up of city councillors, art critics and artists, all of whom were committed to reviving applied art and interior decoration. The discussions of the jury tackled topics

such as artistic ownership, professional training, mechanisation and de luxe art versus mass art. The “ordinary” and “special” exhibitions organized by the Galliera museum between 1901 and 1936 attempted to provide answers but it lacked any coherent approach.

The work of the Galliera museum came to an end suddenly when the conditions of the decorative artists changed and the Parisian municipality withdrew its support for contemporary creative work in the field of applied art.

Rossella FROISSART-PEZONE,
thèse de Doctorat en cours, en histoire de l'art contemporain.