



**HAL**  
open science

## Préface

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Préface. L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXe siècles), sous la direction d'Aziza Gril-Mariotte, Presses universitaires de Rennes, pp.7-10, 2018. hal-02332275

**HAL Id: hal-02332275**

**<https://hal.science/hal-02332275>**

Submitted on 28 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.

## Préface

« Disegno, cosa mentale », c'est autour du fameux énoncé attribué à Léonard de Vinci que s'est traditionnellement cristallisée l'idée d'une séparation entre arts « majeurs » et arts « mineurs » censée recouvrir deux modes de création opposés, l'un fondé sur la conception intellectualisée des formes et l'autre rabaissé à l'état de pratiques supposément empiriques. Or depuis quelques années ce syntagme a perdu sa valeur de borne, ou du moins celle-ci n'a pas cessé de se déplacer, en rendant les frontières qui séparent les deux camps de plus en plus mouvantes et poreuses. Dans son désormais classique *Academies of Art. Past and Present*<sup>1</sup>, Nikolaus Pevsner, qui avait conçu son ouvrage pendant la dictature nazie et dans l'urgence de rendre à l'artiste sa responsabilité sociale, situait l'émergence de l'autonomisation de l'individualité créatrice face à la production collectivement partagée au moment où Léonard de Vinci, Vasari et les cercles humanistes florentins revendiquent pour la peinture le statut d'« art libéral ». L'appel à cette dimension idéale passait justement par le dessin : l'historien considérait les « nœuds » dessinés par Léonard comme la preuve de l'existence de son Académie et leur emblème. Ces « nœuds » surgissent à la même époque où l'architecture fait du « disegno » le « principe de la technique », autorisant celle-ci à se faire art et mettant du coup ces « linea mentis » à l'épreuve du réel<sup>2</sup>. C'est encore par la conquête du dessin que s'accomplit progressivement la « réduction en art<sup>3</sup> » des métiers, et c'est précisément par l'introduction de son enseignement dans les écoles destinées aux ouvriers que Pevsner fait débiter une remise en cause des hiérarchies qui, des Lumières, mènera au Bauhaus. Bien que soumise à de continuel ajustements, ce récit n'a pas cessé d'être repris et continue de fournir matière à réflexion.

Ferdinando Bologna, dans son ouvrage fondateur de 1972, en bougeait quelque peu les lignes. Il nuancait fortement la responsabilité de Léonard dans la scission survenue entre l'art et le métier : si dans la querelle du « paragone » celui-ci n'hésita pas à priver la sculpture du statut de « scienza » pour la renvoyer à sa condition de « arte meccanicissima », l'artiste ne rattacha pas moins la peinture à la vue entendue comme expérience sensible, faisant de celle-ci la base indispensable et commune à toute connaissance susceptible de déboucher aussi bien sur des activités intellectuelles que manuelles<sup>4</sup>. Quant à Vasari, il aurait réussi à garder à l'intérieur du prestigieux périmètre des « trois arts » du « disegno » les techniques les plus variées, de la taille des camées à la mosaïque, de la nielle à la marqueterie. Tout se gâtait avec la Contre-Réforme, ses tenants ayant à cœur de rétrograder à pure manualité ce qui appartenait à la sphère méprisée du travail et de la nécessité. Il fallait attendre Diderot et son éloge de l'utilité

---

<sup>1</sup> PEVSNER N., *Le accademie d'arte*, introduzione di Antonio Pinelli, Piccola biblioteca Einaudi, 1982, p. 30 et sq. (éd. originale : *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, 1940).

<sup>2</sup> CAYE P., *Empire et décor. L'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, Vrin, 1999, p. 39.

<sup>3</sup> Voir DUBOURG-GLATIGNY P., VERIN H. (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008.

<sup>4</sup> BOLOGNA F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari, Laterza, 1972 (rééd. 2009), p. 39 et sq.

développé dans l'article « Art » de l'*Encyclopédie*<sup>5</sup>, pour que le moteur de la réévaluation du métier se mette en marche, bientôt contrarié par la conjonction de l'idéalisme bourgeois et de l'exploitation capitaliste. Comme Pevsner, Bologna faisait de la charge utopique morrisienne le soubassement du programme totalisant du Bauhaus dont le mérite principal était d'avoir centré la transmission non plus sur le « disegno » dans sa dimension idéale mais sur le projet directement rattaché aux matériaux et aux processus techniques de réalisation.

Si les questions soulevées par les deux historiens quant à la place de la relation de conception et exécution restent toujours valables, la linéarité et l'univocité de ce cheminement – de l'unité à la séparation, de l'égalité à la hiérarchie, du manuel à l'intellectuel, de la riche variété de l'expérience au cadre empesé de l'idéalisme – n'est plus de mise aujourd'hui. Le foisonnement des études, dont le recueil ici présent témoigne opportunément, ne permet plus de penser à l'avènement de la révolution industrielle qu'en termes de temporalités longues et différentielles, conditionnées par l'objet d'étude, par l'angle et par le lieu d'observation : ni la division du travail ni la mécanisation ne débutent précisément au XIX<sup>e</sup> siècle ; des pans entiers du savoir-faire artisanal résistent vaillamment à la machine jusque dans le XX<sup>e</sup> siècle ; celle-ci détermine, paradoxalement, davantage la fabrication de biens artistiques de luxe que la façon d'objets usuels de gamme inférieure (c'est le cas, par exemple, de la fabrication du meuble à Paris) ; pour finir, depuis bien longtemps l'ornement n'est plus un crime... On peut même postuler que le « métier » a été inventé en tant que catégorie historique et historiographique au XIX<sup>e</sup> siècle par ceux qui, tels les réformateurs anglais, ont voulu faire croire à sa mort et à la nécessité d'une résurrection. En optant pour une certaine élasticité, on peut aussi décider de placer le curseur de la rupture entre « arts appliqués » et « beaux-arts » dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au moment où l'art conceptuel théorise la primauté de l'idée sur sa réalisation<sup>6</sup>. L'effet serait celui, plutôt bénéfique, d'une mise à plat qui, si elle nous prive de quelques points de repère confortables, nous aide aussi à réinvestir sans grilles préconçues une période – celle qui va de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle - extraordinairement riche et diverse en productions d'objets et de connaissances, en inventions, en systèmes, en formes d'action, de transmission, de perception et de diffusion<sup>7</sup>.

Choisir de réunir des recherches récentes autour du dessin en tant que moteur, support et moyen de la création dans les arts décoratifs et industriels pendant cette première phase du « machinisme » que nous savons parcourue par des phénomènes de décalages, d'accélération, de ralentissements, d'avancées et de résistances<sup>8</sup>, signifiait pour Aziza Gril-Mariotte et ses collaborateurs accepter de s'attaquer au faisceau des problématiques en jeu dans la définition du « disegno » comme « cosa mentale ». « Anch'io son dessinatore ! », pourrait s'écrier l'inventeur-compositeur-assembleur de formes, motifs ou saynètes, parfois tenté d'en rester à la pureté de l'« idea » platonicienne, mais finalement confronté aux impératifs de la fabrication industrielle ou semi-industrielle, à une clientèle anonyme et élargie et à des logiques de circulation qui lui échappent. Le modèle paradoxal pourrait être

---

<sup>5</sup> DIDEROT D., « Art », DIDEROT D. et d'ALEMBERT J. (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1765, t. 1 [1751], p. 713.

<sup>6</sup> Cf. ADAMSON G., *The invention of craft*, London, New Delhi, New York, Sidney, Bloomsbury, 2013.

<sup>7</sup> Pour une synthèse récente, je me permets de renvoyer à Rossella Froissart, « Art et industrie », TILLIER B. (dir.), *L'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Citadelles Mazenod, 2016, p. 358-419.

<sup>8</sup> LE BOT M., *Peinture et machinisme*, Paris, Editions Klincksieck, 1973.

John Flaxman (1755-1826) qui mit la « noble simplicité et [la] grandeur tranquille<sup>9</sup> » de son dessin au service de la très prospère entreprise Etruria fondée par Josiah Wedgwood en 1769. Le « dessinateur » serait-il le cheval de Troie du travail déshumanisé de l'ère capitaliste, puisqu'il cautionne, par sa seule existence, la séparation de conception et exécution, sapant à sa base le principe d'unité harmonieuse de l'homme et de son outil ? héritier lointain de l'ornemaniste, ne serait-il pas plutôt le porteur d'une culture originale, croisant pratiques d'atelier, inventivité entrepreneuriale, assimilation et adaptation d'esthétiques redevables des systèmes académiques des arts<sup>10</sup> ?

Pour tenter de répondre à ces questions il faut, sans l'exclure tout à fait, dépasser la visée monographique (rarement possible, au vu de la pauvreté de la documentation disponible) et intégrer les dessinateurs industriels au sein de l'entreprise de production et de diffusion qui les voit à l'œuvre, en s'appuyant autant que possible sur les traces diverses laissées par le fonctionnement de ces rouages complexes. Le découpage cher aux vieilles « histoires des styles » se révélerait encore moins pertinent, tant le fil qui mène « du néoclassicisme à l'Art déco » se trouve emmêlé par les modes, les retours, les reprises, les permanences, jusqu'à rendre l'enchevêtrement d'innovations et d'emprunts inextricable. Revenir à une histoire de l'art strictement positiviste au prétexte qu'elle ennoblirait des objets d'étude autrefois méprisés en attribuant à leur interprétation un statut « de vérité absolue et stable » risquerait par ailleurs de nous mettre à l'écart des avancées d'une « discipline carrefour », qui s'est enrichie ces dernières années des apports des études sur la culture visuelle et matérielle<sup>11</sup>.

C'est dans ces approches, opérant dans le cadre plus large d'une histoire sociale de l'art, que s'inscrivent la plupart des études qui suivent. Leurs auteurs, tout en accordant un rôle déterminant aux facteurs économiques – mécénat, commande, marché – prennent en compte les modes de médiation sociale les plus divers : académies et sociétés, salons, expositions, édition et presse, permettent de reconstituer l'ensemble des relations sociopolitiques, économiques et culturelles qui régissent l'activité de la figure plurielle du dessinateur industriel. Les peintres et sculpteurs ayant choisi de mener ce type de carrière font l'objet d'une attention particulière, l'audace de leurs stratégies étant à la mesure de la relative rigidité de la hiérarchie académique des arts de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles. La part prise par ces acteurs dans l'histoire du goût est majeure puisque c'est à eux que revient la mise en circulation de formes et de modèles, par les recueils d'estampes bien sûr, mais surtout par la production massifiée d'objets qui saturent l'espace public et domestique bourgeois – il suffit de penser aux bronzes d'art ou au papier peint. Déterminer le bagage visuel de cette catégorie d'artistes nécessite par ailleurs la connaissance des lieux et des modes de formations, la transmigration des techniques et des esthétiques s'effectuant dans les deux sens - des écoles aux ateliers, de ceux-ci à des savoirs disciplinaires formalisés et retour. Héritage savant et exigences industrielles et commerciales concourent alors à l'élaboration d'une « culture étrange<sup>12</sup> », hybride et parfois baroque, stimulant l'expérimentation de

---

<sup>9</sup> WINCKELMANN J. J., *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755 (traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, éditions Allia, 2005).

<sup>10</sup> Cf. NEGRE V., *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

<sup>11</sup> CHASSEY E. de, « Editorial », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1/2017, p. 5-7.

<sup>12</sup> Théophile Gautier cité par NEGRE, *L'Art et la matière... op. cit.*, p. 237.

matériaux et de formes et faisant de l'« ingéniosité » l'un des signes du « génie<sup>13</sup> ». Quel meilleur exemple que celui d'Emile Gallé qui sut tirer profit de ces « pratiques désordonnées » pour réunir en une même figure le dessinateur, l'inventeur et le fabricant ? Significativement c'est par une étude de son action que se referme l'ouvrage, qu'illustre son portrait en démiurge d'une harmonie retrouvée entre l'esprit et la main.

---

<sup>13</sup> GASKELL I., « Rembrant's Genius, Wittgenstein's Warning », in : *RES: Anthropology and Aesthetics*, numéro special "Museums: Crossing Boundaries", 52, automne 2007, p. 98, cité par GUICHARD C., « Image art, artefact au XVIIIe siècle : l'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1/2015, p. 103.