



**HAL**  
open science

# Les musées industriels en Suisse et le Conservatoire national des arts et métiers de Paris, un modèle parmi d'autres

Isaline Deléderray-Oguey

► **To cite this version:**

Isaline Deléderray-Oguey. Les musées industriels en Suisse et le Conservatoire national des arts et métiers de Paris, un modèle parmi d'autres. Cahiers d'histoire du Cnam, 2016, Les musées scientifiques et techniques innovent : nouvelles expériences, nouvelles médiations, vol.05 (1), pp. 74-93. hal-03019247

**HAL Id: hal-03019247**

**<https://hal.science/hal-03019247>**

Submitted on 23 Nov 2020

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# Les musées industriels en Suisse et le Conservatoire national des arts et métiers de Paris, un modèle parmi d'autres ?

Isaline Deléderray-Oguey

Doctorante FNS, Universités de Neuchâtel et d'Aix-Marseille.

## Résumé

Bien après la fondation du Cnam en 1794, une dizaine de musées industriels naissent en Suisse durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs similitudes avec le musée du Cnam sont nombreuses, à l'image du lien très fort entre collections et enseignement. Mais les fonctions profondes divergent entre le Cnam, institution nationale d'enseignement, et les musées industriels suisses, à vocation régionale et économique. De fait, il est difficile de voir dans le conservatoire parisien un modèle direct pour les musées helvétiques. Ceux-ci sont plutôt le résultat d'influences croisées, issues des différentes cultures nationales entourant la Confédération. Entre une vocation quasi universelle d'un côté et une mission ponctuelle de l'autre, la différence est fondamentale et lourde de conséquence : le musée du Cnam existe encore, alors que les musées industriels ont presque tous fermé.

Au cœur des différentes cultures nationales et linguistiques qui l'entourent, la Suisse synthétise les influences, y compris en matière muséale. Les institutions des grandes villes européennes ont servi à divers degrés de modèles pour les musées helvétiques.

Dans le cas particulier des musées industriels, créés entre Genève et Saint-Gall durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quel rôle le Conservatoire national des arts et métiers de Paris a-t-il pu jouer ? La question se pose *a priori*, vu leur proximité sur plusieurs aspects de leur mission : le lien entre l'enseignement et les collections, la mise en avant d'une pédagogie pratique, la volonté de servir le tissu économique. Cependant la taille des institutions, leur contexte de fondation et leur rôle attendu dans le paysage industriel diffèrent de part et d'autre du Jura. Nous apporterons des premiers éléments d'analyse en nous appuyant à la

fois sur l'historiographie existante, sur différents types de documents d'archive et sur des publications d'époque.

## Le Conservatoire national des arts et métiers de Paris

En 1794, le Conservatoire national des arts et métiers est fondé par un décret de la Convention nationale sur une proposition de l'abbé Grégoire pour « *perfectionner l'industrie nationale* » :

Il sera formé à Paris, sous le nom de Conservatoire des arts et métiers et sous l'inspection de la Commission d'agriculture et des arts, un dépôt de machines, modèles, outils, dessins, descriptions et livres dans tous les genres d'arts et métiers ; l'original des instruments et machines inventés ou perfectionnés sera déposé au Conservatoire. On y expliquera la construction et l'emploi des outils et machines utiles aux arts et métiers<sup>1</sup>.

Dans le courant de l'année 1800, les collections commencent à être installées dans les locaux de l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs, situé dans un quartier d'artisans ; elles ouvrent au public deux ans plus tard. Elles sont principalement constituées de métiers et de machines textiles, ainsi que des outils qui avaient été rassemblés initialement par Jacques Vaucanson, dès les années 1740, à l'hôtel de Mortagne et qui avaient été légués au roi Louis XVI. S'y ajoutent d'autres cabinets

de machines ou de physique, d'origine aristocratique ou princière, confisqués durant la Révolution et qui étaient dispersés dans différents dépôts. Par la suite, les collections ne cesseront de s'agrandir, suite à différents dons et achats.

Le Conservatoire peut être considéré comme abritant l'un des plus anciens musées technique et industriel au monde. Dès l'origine, l'établissement répond à plusieurs missions de conservation, d'enseignement, de promotion et de soutien à l'activité industrielle. Son but étant « *de transmettre un savoir-faire par la démonstration* » (Dufaux & Corcy, 2013, p. 8), les machines étaient mises en mouvement par des démonstrateurs, afin que les artisans, contremaîtres et ouvriers spécialisés puissent se rendre compte concrètement de leur fonctionnement et des innovations techniques qu'elles portaient. En plus des galeries d'exposition, le Cnam possédait également, dans sa bibliothèque ouverte au public, des dessins et une documentation spécialisée. Face au développement rapide de l'industrie, trois chaires d'enseignement sont créées en 1819, en mécanique, en chimie appliquée aux arts et en économie industrielle, afin de former des ingénieurs capables de rivaliser avec les Anglais (*ibid.*, pp. 8-9). Ainsi, au Cnam ont été posées les bases d'un nouveau genre de musée ouvert au grand public, lieu de conservation des savoirs et d'enseignement, que l'on nomme aujourd'hui le Musée des arts et métiers<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Articles 1 et 2 du décret du 19 Vendémiaire an III (10 octobre 1794).

---

<sup>2</sup> La mission de conservation du Cnam ne donne pas lieu à un établissement muséal reconnu comme tel avant

Il n'existe pas en Suisse de musée comparable à celui du Conservatoire national des arts et métiers de Paris, contrairement à la Belgique par exemple<sup>3</sup>. En effet, le contexte de création des musées est différent de la France : en Suisse, les musées ne naissent ni des grandes collections princières et ni de grandes révolutions<sup>4</sup>. Cependant, de prestigieux cabinets de curiosité, d'art ou d'histoire naturelle sont constitués aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par des marchands aisés et des érudits dans les principales villes suisses. Les premiers musées publics ne sont pas créés par la Confédération, mais par des particuliers ou des sociétés privées. En 1848, la Suisse devient un État fédéral moderne en se dotant de sa première constitu-

tion. Avant cette date, elle ne connaissait aucune politique nationale en matière de commerce et d'industrie (von Moos, 1992, p. 5). Mais cette nouvelle constitution ne contient encore aucun article concernant la culture<sup>5</sup>.

## De l'importance des voyages d'étude

Qu'en est-il de la connaissance des grands musées parisiens en Suisse ? Nous savons qu'ils étaient bien connus de certains des premiers conservateurs helvétiques qui les avaient notamment visités lors de voyages d'étude. Le directeur du Musée national suisse Heinrich Angst, également marchand-collectionneur, effectue par exemple un voyage en France et en Angleterre avec son architecte Gustav Gull, durant l'été 1894. L'Hôtel de Cluny les intéresse particulièrement et leur servira à la fois de source d'inspiration et de repoussoir pour la création des salles du Musée national (Lafontant Vallotton, 2008, pp. 37-39)<sup>6</sup>. C'est également un voyage d'étude, et plus particulièrement son récit, qui révèle les premiers rapports entre les fonctions muséales assumées par le Cnam et les musées industriels en Suisse. En effet, il

---

les années 1950, quand les collections sont rassemblées sous le nom de Musée national des techniques. Rénové et modernisé entre 1992 et 2000, il est connu depuis comme le Musée des arts et métiers.

**3** En Belgique, le roi Guillaume I<sup>er</sup> crée un Conservatoire des arts et métiers en 1826, qui comme son nom l'indique, s'inspire directement du modèle parisien. Mal gérées, les collections seront démenagées et viendront former le musée de l'Industrie de Bruxelles dans les années 1840 (Claes, 2010, pp. 44-55).

**4** En 1798, la ville de Genève est annexée à la France et devient pour quinze ans le chef-lieu du département du Léman. Avec la promulgation de décret Chaptal, elle reçoit, en 1805, deux caisses de tableaux en provenance du musée Napoléon. Puisqu'aucun musée n'a été créé pour les exposer, les tableaux ont pris place dans l'Hôtel de ville et l'église Saint-Germain. On ne peut donc pas parler de création d'un musée révolutionnaire à Genève (Jaquier, 2012). Le reste de la Suisse d'alors est constitué en un État satellite de l'Empire français, la République helvétique, à l'existence aussi chaotique que brève et sans impact réel sur le milieu culturel. Voir A. Fankhauser, « République helvétique », Dictionnaire historique de la Suisse (DHS) [URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9797.php>], consulté le 01.02.2016.

---

**5** Il faudra attendre 1886 pour que l'Assemblée fédérale (parlement) promulgue un premier arrêté concernant la participation de la Confédération à la conservation et à l'acquisition d'objets patrimoniaux.

**6** Le Musée national suisse est inauguré en 1898 à Zürich, comprenant cinquante-deux salles d'exposition sur deux niveaux (Lafontant Vallotton, 2007, 2008).

existe dans une source inédite, un journal de voyage<sup>7</sup>, un témoignage intéressant de la visite du Cnam qu'effectue Charles-Théophile Gaudin<sup>8</sup>, fondateur et directeur du premier musée industriel de Suisse, celui de Lausanne. Cette visite a lieu dans le cadre d'un voyage éducatif que Gaudin fait en France, en Angleterre, en Belgique et en Allemagne durant l'été 1860, avec son élève Gabriel de Rumine et Marc Dufour<sup>9</sup>, ami de ce dernier et auteur du journal. À peine arrivés à Paris avec le train de nuit et après une promenade matinale autour du Louvre, des Tuileries, des Champs-Élysées et de la place de la Concorde, ils consacrent l'entier de leur première après-midi à la visite du Cnam :

Nous employons l'après-midi à visiter le Conservatoire des Arts et Métiers. [...] Un grand nombre de salles sont destinées [*sic*] à recevoir divers modèles de machines, aussi presque tous les différents systèmes d'appareils qui ont été construits jusqu'à présent sont reproduits

---

7 M. Dufour, *Journal de notre voyage en Angleterre en août et septembre 1860. Marc Dufour à son cher ami Gabriel de Rumine, souvenir du 16 janvier 1861.* [Archives cantonales vaudoises (ACV), P Dufour (Pierre) 31.] Nous en préparons actuellement une édition critique.

8 Charles-Théophile Gaudin (1822-1866) a fait des études en théologie à Lausanne, sans être consacré, avant d'être précepteur à Londres dans une famille de la haute aristocratie. À son retour en Suisse, il se tourne vers des études de paléontologie et de géologie et devient précepteur de Gabriel de Rumine. En 1862, il fonde le Musée industriel de Lausanne avec la mère de Gabriel, Catherine de Rumine, princesse russe fortunée établie à Lausanne (Deléderray, 2011).

9 Marc Dufour (1843-1910), orphelin et ami de Gabriel, est recueilli par Catherine de Rumine qui financera ses études en ophtalmologie, dans lesquelles il excellera. Un second récit de voyage, également avec Gabriel de Rumine, a déjà été publié (Dufour, 2012).

très exactement et exposés au Conservatoire. Une grande salle est uniquement destinée aux machines en mouvement, ce sont surtout des machines à vapeur et des machines hydrauliques que l'on fait fonctionner. Dans la collection d'appareils pour les expériences de physique, j'ai remarqué l'appareil de Regnault pour la mesure des chaleurs spécifiques, il a fait l'objet de plusieurs leçons dans le cours de physique supérieure<sup>10</sup>. On peut voir aussi une belle collection de préparations pour représenter les divers problèmes de la géométrie descriptive et leur résolution. On y a reproduit les intersections de la plupart des surfaces courtes régulières. Les génératrices de chaque surface sont représentées par des fils de couleur différente, de façon que le lieu géométrique des points où les fils se coupent deux à deux n'est autre chose que la courbe d'intersection des deux surfaces. On se fait à l'aide de ces figures une très bonne idée du problème exécuté dans l'espace et non plus sur une feuille de papier comme cela se fait toujours en géométrie descriptive<sup>11</sup>.

Marc Dufour semble avoir apprécié sa visite du Cnam et surtout le fait que les machines soient mises en mouvement. En étudiant appliqué, il fait des liens entre ce qu'il voit et ce qu'il a déjà étudié en cours. Par contre, cette citation ne nous renseigne pas vraiment sur ce que Gaudin a pu apprécier ou non de sa visite et ce qu'il pense en tirer pour la création de son musée. Nous verrons plus loin en quoi le musée du Conservatoire a pu ou non être

---

10 Marc Dufour et Gabriel de Rumine fréquentaient alors l'Académie de Lausanne, future Université. Dufour doit faire référence aux cours suivis à l'Académie.

11 [Archives cantonales vaudoises (ACV), P. Dufour (Pierre) 31, pp. 7-9.]

un modèle pour le musée de Lausanne d'abord, puis pour les autres musées industriels et d'art industriel en Suisse.

## Qu'est-ce qu'un Musée (d'art) industriel ou (Kunst-) Gewerbemuseum ?

Le concept de musée industriel ou d'art industriel est assez difficile à définir, parce que son acception a beaucoup varié selon la période, le pays et la langue. Dans le cas de la Suisse, la question se complique encore avec le plurilinguisme et l'utilisation des termes allemands de *Gewerbemuseum* et *Kunstgewerbemuseum*. Selon André Desvallées, la terminologie n'était claire pour personne dès l'origine, ni en France, ni en Allemagne ; on s'en rend bien compte en comparant les collections originelles des différentes institutions (Desvallées, 1992, pp. 97-115). Le terme allemand *Gewerbe* est difficile à traduire exactement en français puisqu'il recouvre à la fois les notions de métier, d'artisanat et d'industrie. La traduction la plus proche de *Gewerbemuseum* est "musée industriel", mais il est également parfois traduit par musée des arts et métiers. *Kunstgewerbemuseum* peut être traduit en "musée d'art industriel". Il est également fréquent que ces musées changent de nom, par exemple à la suite d'un changement de direction, d'un déménagement ou d'une réorientation des objectifs. Par exemple, le Musée industriel de Lausanne devient Musée d'art industriel en 1909, puis Musée des

arts décoratifs. Dans cet article, le terme *musée industriel* sera souvent utilisé comme générique des autres termes. Au niveau des collections, les musées d'art industriel se rapprochent davantage de ce que l'on pourrait trouver aujourd'hui dans un Musée des arts décoratifs ou Musée des arts appliqués, tandis que les collections des musées industriels sont souvent plus techniques.

## L'Exposition Universelle de Londres, catalyseur de profonds débats

Le débat concernant l'état des industries d'art prend de l'importance en Suisse, comme ailleurs, après l'Exposition Universelle de Londres de 1851. Ceci en parallèle à une prise de conscience de l'existence d'une réelle concurrence internationale, à un moment où le libre-échange se généralise. Autant le Crystal Palace, gigantesque halle d'exposition de verre et de fer, est admiré de tous en Suisse, autant son contenu est critiqué et suscite des réactions variées (von Moos, 1992, p. 8). Les notions de « bon goût » et la qualité des objets sont discutées, la plupart des visiteurs déplorant la surcharge ornementale des objets exposés et la mauvaise qualité de leur exécution. La Suisse, alors très jeune État fédéral moderne, décide d'y exposer des petits objets de bois sculptés, des broderies et de la vannerie, en plus des objets d'orfèvrerie et d'argenterie. Les ornements se résument généralement à un traitement

naturaliste de scènes animalières et champêtres ou de montées à l'alpage. Si ces objets de bonne exécution reflètent une réelle maîtrise technique, la formation artistique des artisans et des ouvriers est jugée insuffisante. L'absence de goût, de fantaisie et de style est critiquée (Ball-Spiess, 1987, p. 17). Ces remarques sont d'ailleurs valables pour la plupart des autres pays participants.

Dans les années qui suivent l'Exposition, l'Angleterre saisit l'importance de la formation artistique de ses artisans et fonde en 1857 le South Kensington Museum, qui deviendra ensuite le Victoria and Albert Museum. Ce musée initie une vague de création des musées d'art industriels dans toute l'Europe et bouleverse la typologie muséale puisqu'il rassemble non seulement un musée, mais également une collection de brevets, une école d'art, une bibliothèque et des collections pédagogiques. Entre 1860 et 1880 environ, les principales villes européennes telles que Vienne, Hambourg, Stockholm, Budapest, Berlin et Paris, avec son Musée des Arts décoratifs, suivent le modèle anglais et fondent également des musées d'art décoratif ou d'art industriel. Conçus comme des collections de modèles pour le design de produits manufacturés et industriels, ils ont pour but, en complément des écoles professionnelles, de perfectionner l'industrie d'art et de stimuler les productions nationales. Les enjeux économiques sont donc intimement liés aux missions d'éducation et de diffusion des savoirs.

## Le rapport de Marius Vachon sur la situation suisse

Vers 1885, dans son rapport sur les musées et les écoles d'art industriel et sur l'état des industries<sup>12</sup> artistiques en Suisse, Marius Vachon, enquêteur ministériel français, dresse un portrait sans concessions de la situation artistique :

Par tempérament, par éducation, le Suisse est économe, âpre au gain et fort laborieux ; il n'aime point le luxe, l'ostentation ; la vie familiale intime lui paraît l'idéal social à poursuivre par le travail et par l'épargne incessamment accumulée. Ces qualités, qui constituent, au point de vue du développement commercial de ce pays, la base la plus solide, l'organisation la plus puissante, ne sont point très favorables à l'éclosion d'une renaissance artistique brillante (Vachon, 1886, p. 59)<sup>13</sup>.

Comment en est-on arrivé à cette situation ? Pour commencer, il faut

---

<sup>12</sup> L'emploi qui sera fait dans cet article de la notion d'industrie est à comprendre dans son sens du milieu et de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et non pas dans son sens actuel. En cela, nous suivrons la définition du *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, publié entre 1866 et 1879, dans lequel l'industrie est un « ensemble d'opérations qui concourent à la production des richesses » et qui désigne soit « les arts manuels autres que l'agriculture », soit « les arts de production par opposition au commerce » (Larousse, 1982, pp. 670-673). Le sens du terme industrie se rapproche donc davantage de l'artisanat que de la grande industrie telle qu'on la conçoit aujourd'hui.

<sup>13</sup> Nous verrons par la suite que même si la Suisse accuse un certain « retard » au niveau du style, les compétences techniques sont bien présentes avec des ouvriers très bien formés.

souligner que les arts appliqués en Suisse ne sont pas confrontés au développement stylistique de l'art de cour, tel qu'on peut le trouver en France, en Allemagne ou en Italie. Généralement, les changements stylistiques se manifestent « *dans la sphère sociale de la classe dirigeante, tandis que la classe moyenne, et surtout la population rurale révèlent un comportement plus conservateur et s'attachent aux valeurs traditionnelles* » (Preiswerk-Lösel, 1991, pp. 4-5). Le retard stylistique s'explique donc par une classe bourgeoise, souvent protestante, qui privilégie une esthétique fonctionnelle et sobre. Certaines régions rurales accusent un retard plus important encore. Ce constat avait déjà été établi en 1876 par l'historien de l'art Johann Rudolf Rahn dans sa *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* (Rahn, 1876, pp. V-VI).

## Une lente prise de conscience institutionnelle

La Suisse ne reste pas longtemps étrangère au mouvement de création de musées industriels ou d'art industriel tel qu'il a été initié à Londres. En 1869, elle franchit une étape importante avec la fondation d'une association fédérale des arts et métiers. Contrairement à ce que son nom laisserait penser, le but principal de cette association n'était pas de fonder un musée ou conservatoire des arts et métiers. En réalité, elle avait pour tâche principale de mettre en place une

réglementation de l'artisanat pour toute la Suisse. Elle échoua dans ses projets et fut remplacée en 1879 par l'Union suisse des arts et métiers (USAM)<sup>14</sup>. Lors de l'une de ses premières séances, l'association des arts et métiers décide d'ouvrir une exposition permanente de produits industriels. Même si ce projet n'a jamais été réalisé, il témoigne de l'intérêt pour ce type d'institution. À l'Exposition Universelle de Paris en 1867, les industriels suisses constatent l'infériorité de leur art et sentent l'urgence qu'il y a à le perfectionner. Les Expositions universelles de Vienne, en 1873, puis de Philadelphie, en 1876, ne viennent que confirmer ce sentiment. L'absence de sens artistique des artisans suisses est sans cesse critiquée, comme en témoigne Auguste Bachelin, membre fondateur de la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel :

Depuis longtemps déjà, mais surtout depuis la première Exposition Universelle de Londres en 1851, on s'accorde à dire que la Suisse n'a pas encore compris que l'industrie ne peut se compléter que par une alliance plus intime avec l'art, si celle-ci veut réaliser de véritables progrès. Aujourd'hui le fait, encore un peu contesté jadis, se montre à nous dans toute sa réalité ; les merveilles de l'Exposition Universelle de 1878 [à Paris] prouvent hautement que rien ne peut se passer du concours des arts et que, malheureusement, à quelques exceptions près cependant,

---

<sup>14</sup> B. Degen, « Union suisse des arts et métiers », Dictionnaire historique de la Suisse (DHS) [URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F16466.php>], consulté le 28.09.15.

notre pays est en retard dans le domaine de l'ornementation (Grand-Carteret, 1879, p. 1).<sup>15</sup>

Les entrepreneurs helvétiques craignent que le pays ne soit dépassé économiquement par l'étranger, d'autant plus qu'à partir de cette année-là, une dépression économique durable frappe l'ensemble du monde industriel. La Suisse sera même touchée jusqu'en 1895 (Lafontant Vallotton, 2007, p. 34). En 1882, l'Assemblée fédérale (parlement), consciente de l'impact de la crise, invite le Conseil fédéral (gouvernement) à faire une enquête sur l'état des industries et à examiner dans quelle mesure il serait possible de contribuer à leur relèvement. Les résultats de cette vaste étude, qui eut lieu dans toute la Suisse, démontrent une insuffisance de l'enseignement professionnel par rapport aux pays voisins, et motivent l'adoption d'un « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel »<sup>16</sup>. C'est cet arrêté qui est à l'origine du subventionnement fédéral des musées industriels, des écoles d'artisans, des établissements industriels et des écoles d'art, dans le but d'améliorer l'enseignement professionnel<sup>17</sup>. Ainsi,

---

<sup>15</sup> La citation est extraite de la préface d'Auguste Bachelin.

<sup>16</sup> « Arrêté fédéral concernant l'enseignement professionnel (du 27 juin 1884) », *Feuille fédérale*, volume III, cahier 34, 12 juillet 1884, pp. 402-404.

<sup>17</sup> En réalité, les premières écoles privées pour l'enseignement du dessin et des beaux-arts sont bien plus anciennes, puisque Genève (1751), Bâle (1762), Zürich (1777), Saint-Gall (1787) et Winterthour (1789) possédaient déjà toutes une école de ce genre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon le modèle français, le but était

une trentaine d'années après ses voisins, la Suisse décide enfin de mettre en place une politique favorisant l'amélioration de son industrie grâce à un soutien actif aux écoles et aux musées.

## Une réponse concrète à la crise : les musées industriels

Dans les faits, la Suisse n'a pas attendu cet Arrêté fédéral pour mettre en place des écoles et des musées industriels. Une soixantaine d'années après le Conservatoire des arts et métiers de Paris, en 1862, nous avons déjà vu que le premier Musée industriel de Suisse est créé à Lausanne par des privés. Sept ans plus tard, la Société commerciale et industrielle et la Société des artisans du canton de Berne fondent la *Muster- und Modellsammlung*, collection de modèles et d'échantillons<sup>18</sup>, qui va vite être convertie en un *Kantonal Gewerbemuseum*. Mais l'élan de création des musées industriels commence véritablement en Suisse orientale, là où l'industrie est la plus développée. L'ouverture d'une seule institution pour toute la région est envisagée, regroupant en un lieu unique une collection d'échantillons et de modèles,

---

d'acquérir une certaine dextérité technique en copiant des modèles (Schilder Bär & Wild, 2003, pp. 46-47).

<sup>18</sup> Le nom échantillon est une traduction du terme allemand *Muster* qui désigne des objets représentatifs d'une technique, d'un art ou d'un style et qui constituent les collections qui peuvent se trouver à la base des *Gewerbemuseum* (Mundt, 1974, p. 70).

une bibliothèque, une salle de dessin et un bureau de renseignements. De nombreuses discussions ont alors lieu entre le Canton de Zurich et la Ville de Winterthur quant au choix de l'emplacement du futur musée industriel. Les négociations n'aboutissent pas et deux musées apparaissent en 1875 : le *Kunstgewerbemuseum* de Zürich et le *Gewerbemuseum* de Winterthur. Le premier est créé avec l'intention de compléter l'éducation artistique des ouvriers fréquentant l'école d'art industriel et ainsi de satisfaire les exigences des différentes branches des industries d'art. Par contre, le Musée de Winterthur, lié pour sa part au premier *Technicum*<sup>19</sup> de Suisse, développait plus les aspects techniques. Par la suite, après avoir trouvé un compromis, une commission centrale des deux Musées est créée, afin de grouper les forces d'activités et d'influence. Trois ans plus tard, en 1878, l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall est créé. La même année, le *Gewerbemuseum* de Bâle est fondé. C'est un cas un peu particulier car il est situé dans le même bâtiment que les collections du Moyen Âge et que les objets sont exposés ensemble, dans un esprit comparable à celui du mouvement Arts and Crafts. À partir de 1886, le consortium des musées de Zürich et Winterthur s'étend à ceux de

Saint-Gall, de Bâle et de Berne. Cette association, à notre connaissance unique en Europe à cette époque, permet aux différents musées d'être en relation directe, de se prêter des objets et d'organiser des expositions itinérantes. En Suisse romande, l'École d'arts appliqués à l'industrie de La Chaux-de-Fonds se dote en 1885, quinze ans après son ouverture, d'un Musée d'art industriel. Comme à Zürich, le but est d'améliorer la qualité de l'enseignement en offrant aux élèves une collection d'objets reflétant des techniques et des styles variés. Le Rapport annuel de 1886-1887 en témoigne : « nous croyons [...] utile de réunir, pour les mettre sous les yeux de nos ouvriers, les principaux produits des industries d'art : papiers, tissus, bois, céramique, métal ; le travail du métal tiendra, on le comprend, la place principale. »<sup>20</sup> L'objectif était également d'offrir un lieu d'exposition pour les plus beaux objets produits par les élèves et les professeurs. La même année à Genève, un Musée des Arts décoratifs est fondé, au sein de l'École d'horlogerie. Fribourg ne se dotera que tardivement d'un Musée industriel et d'écoles qui lui seront rattachées, cette ville souffrant d'une très faible implantation de l'industrie. C'est seulement à la fin de l'année 1888 que le Conseil d'État fribourgeois (gouvernement cantonal) décrète la fondation d'un Musée industriel cantonal, considérant « qu'un Musée industriel

<sup>19</sup> Le *Technicum* de Winterthur est le premier à être fondé en Suisse en 1874 ; il s'agit d'une école supérieure qui a pour but de former les futurs cadres l'industrie. Voir A. Gieré, « Écoles techniques et supérieures », *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS) [URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10406.php>], consulté le 29.09.2015.

<sup>20</sup> [Archives de L'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds, *Rapport annuel de 1886-1887*.] L'école formait essentiellement des artisans pour l'industrie horlogère, c'est pour cette raison que la priorité était de réunir des objets d'art illustrant le travail du métal.

peut contribuer efficacement à l'extension de l'enseignement professionnel, au relèvement des métiers et au développement de nos industries » (Genoud, 1914, p. 8). À nouveau, l'idée est d'améliorer la qualité de l'industrie et son enseignement, comme nous pouvons le lire dans son premier règlement de 1889 : « *le Musée industriel, par des expositions permanentes ou temporaires, a pour but de contribuer au perfectionnement et au développement des industries, à l'extension de l'enseignement professionnel en préparant les jeunes gens, sous le rapport artistique et technique, à l'apprentissage des métiers.* »<sup>21</sup> Enfin, le *Gewerbemuseum* d'Aarau est créé en 1896 dans un bâtiment de style néo-médiéval romantique (Deuchler, 1983, pp. 29-31 et 55-56).

## De l'importance de la mission pédagogique

Comme nous avons pu le voir précédemment, en parallèle à la fondation des musées, on assiste à la création d'écoles spécialisées, techniques, d'arts appliqués et de cours professionnels (Schilder Bär & Wild, 2003, pp. 49-50). Il faut savoir que dans une majorité de cas, les musées industriels prennent place directement dans les locaux des écoles. Par ailleurs, ces bâtiments abritaient souvent une bibliothèque, une salle de lecture, et parfois

une collection de brevets et de dessins<sup>22</sup>, ainsi qu'un bureau de renseignements industriels. Ils se positionnent ainsi comme des alliés de l'enseignement, en proposant notamment des modèles pour les étudiants et des cycles de conférences. L'Arrêté fédéral de 1884 vient aider financièrement des écoles et des institutions déjà existantes ; il en découle le système « dual » d'apprentissage, constitué du travail dans un atelier ou une entreprise, complété par des cours dans une école des arts et métiers<sup>23</sup>. Chaque région forme les apprentis selon ses spécialités industrielles. Ainsi,

[l']ébénisterie se concentre à Zürich et à Bâle ; pour l'industrie des métaux, ce sont Winterthur et Berne ; la Suisse romande rassemble les écoles d'horlogerie, de mécanique de précision et d'électro-technique ; l'Oberland bernois abrite les écoles de sculpture pour l'industrie folklorique destinée au tourisme ; et la formation dans le domaine des textiles se fait en Suisse orientale et à Zürich (Schilder Bär & Wild, 2003, pp. 49-50).

Ce développement rapide de la formation professionnelle n'échappe pas à Marius Vachon en 1886, qui constate que : « *L'ouvrier suisse est instruit plus*

---

<sup>21</sup> Le règlement du 3 mai 1889 est publié entièrement in (Genoud, 1914, p. 8).

---

<sup>22</sup> Les musées industriels jouent ainsi un rôle pour la protection de la propriété intellectuelle, faute de législation sur les brevets jusqu'en 1887 (Debluë, 2014, pp. 93-94 ; Chachereau, 2011).

<sup>23</sup> P. Gonon, « Apprentissage », *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS) [URL : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F27827.php>], consulté le 15.09.15. La Suisse connaît encore aujourd'hui ce système dual d'apprentissage.

*qu'aucun autre ouvrier au monde* » (Vachon, 1886, p. 7). La constitution des collections suit le même mouvement, les musées étant souvent créés dans une ville industrielle considérée comme un centre spécialisé dans son domaine respectif<sup>24</sup>. Par exemple, le Musée d'art industriel de La Chaux-de-Fonds, pôle de l'industrie horlogère, donne une place importante dans ses collections au travail du métal, pour la formation des graveurs, tandis que l'*Industrie- und Gewerbemuseum* de Saint-Gall, fondé par le fabricant de textiles Leopold Iklé, possédait surtout une collection de modèles, plus particulièrement des échantillons de tissus, des tissages, des broderies et des dentelles, pour la formation des spécialistes en textiles<sup>25</sup>.

Les musées industriels jouaient aussi un rôle de moralisation des apprentis et des artisans :

L'établissement d'un Musée industriel à Fribourg offrira non seulement l'avantage d'instruire les jeunes gens et les artisans de tout âge et condition, mais encore non moins précieux de les éloigner du cabaret, dont la fréquentation est à bon droit envisagée comme une des causes principales de la décadence du commerce et de l'industrie. C'est trop souvent à l'auberge que la jeunesse

apprend à connaître le mal et à le pratiquer : ce sera dans les salles instructives du Musée qu'elle apprendra à connaître le bien, le beau, le vrai (s. n., 1898, p. 1).

Ce rôle des musées ne se limite d'ailleurs pas seulement aux musées industriels, comme le démontre Chantal Lafontant Vallotton : « *L'idée que la culture du goût est la meilleure préparation à la morale ne cesse de tenir lieu d'argument à quiconque entend défendre les musées au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut même dire que cette adéquation entre le beau et le bien est à la base de la conception de nombreux musées au XIX<sup>e</sup> siècle* » (Lafontant Vallotton, 2007, p. 36)<sup>26</sup>.

Les musées industriels et d'art industriel suisses répondent ainsi à une mission plurielle, à la fois de moralisation, de formation professionnelle, d'éducation au goût, d'amélioration de la qualité de la production et de sensibilisation à la valeur des produits helvétiques.

## **Le Conservatoire national des arts et métiers : quelle influence ?**

Afin d'étudier comment les musées industriels en Suisse se seraient inspirés du musée du Cnam, il convient d'abord de souligner quelles sont les particularités de ce dernier et surtout en quoi il se

---

<sup>24</sup> Claudine Cartier observe le même phénomène pour les cas de Mulhouse, de Saint-Étienne et de Besançon et utilise la notion inventée par Rémy Cazals de place industrielle pour le caractériser (Cartier, 2006, pp. 163-181).

<sup>25</sup> Ce musée existe d'ailleurs toujours, mais en tant que Textilmuseum. Il retrace l'histoire du secteur textile, des origines à nos jours et organise des expositions temporaires thématiques.

---

<sup>26</sup> Ce rôle de régulation sociale du musée a également été développé par Tony Bennett (Bennett, 1995, pp. 48-58).

différencie le South Kensington Museum de Londres. Bien évidemment, le premier est de beaucoup antérieur au second et pose les bases de ce genre d'institution entre conservation, enseignement, lieu de recherche et d'expérimentation. Le but étant vraiment que les objets des collections puissent servir à l'enseignement, des rails ont même été installés dans les salles d'exposition, afin de permettre et de faciliter le mouvement des objets vers les salles de cours. Ainsi, les professeurs pouvaient facilement utiliser les objets exposés pour conduire des démonstrations. La principale différence entre le Musée des arts et métiers et le South Kensington Museum de Londres est que les collections sont plus techniques pour le premier et plus artistiques pour le second. De plus, le South Kensington Museum montre dès le départ une plus grande ouverture à la nouveauté et donne directement beaucoup d'importance au côté didactique, alors que cela viendra dans un deuxième temps pour le Cnam (Prenez, 2011, p. 13). Le South Kensington Museum avait pour but de stimuler la création contemporaine, mais également de maintenir le « bon goût » de la population anglaise. Contrairement à la France où une vision élitaire de l'art prévalait, l'Angleterre cultivait une vision plus démocratique et une « croyance en l'éducation pratique, voire morale, des classes ouvrières à travers leur expérience collective de l'art » (s. n., 1997, p. 28).

Dans le cas de la Suisse, nous n'avons pas encore trouvé dans les archives des différents musées, de référence

directe au Cnam contrairement à ce que Marius Vachon pouvait penser pour le *Gewerbemuseum* de Winterthour :

L'idéal poursuivi par ses organisateurs est notre Musée des arts et métiers. On y trouve plus de machines, d'outils, de matières premières que de produits d'art industriel. D'ailleurs, le programme officiel ne dissimule point ces tendances ; il porte pour ainsi dire en épigraphe ces deux propositions : le Musée poursuit : 1° l'amélioration de l'enseignement professionnel en général ; 2° l'appui à donner aux divers buts d'instruction visés par le « Technicum » (Vachon, 1886, p. 32).

En réalité, le *Gewerbemuseum* de Winterthour a plutôt été influencé par l'exemple allemand du *Württembergisches Musterlager* de Stuttgart. À partir de la nomination d'Albert Pfister en tant que directeur en 1886<sup>27</sup>, la politique d'acquisition se développe selon deux axes. D'une part, le musée se tourne vers l'achat d'objets d'art industriel, comme des tissus, des céramiques, des objets en métal, en bois et en cuir, et d'autre part, il continue l'acquisition d'objets plus mécaniques ou techniques. Ces nouveaux objets, des copies ou des originaux, sont toujours acquis dans l'optique de seconder l'enseignement donné au *Technicum* et dans l'idée d'améliorer la qualité de la production des ouvriers et des artisans, tant du point de vue du style

---

<sup>27</sup> Albert Pfister (1852-1925), architecte, a été directeur du *Gewerbemuseum* de Winterthour 1886 à 1920. Il est l'auteur du premier inventaire des collections qui date de 1887. Sa longue direction lui a permis de développer et de consolider le Musée.

que de la forme. À partir des années 1890, les achats seront réorientés dans une direction plus mécanique et technique, avec l'acquisition de moteurs pour la petite industrie, de dynamos et de machines électriques (Broda, 1980, pp. 17-18).

## Pluralité des modèles

Revenons maintenant au Journal de Marc Dufour cité en début de cet article<sup>28</sup> et au cas du Musée industriel de Lausanne, afin de nous intéresser aux différents modèles qui sont à l'œuvre. Après sa visite du Cnam à Paris, nous pourrions penser que Gaudin s'en inspire directement pour la création de son musée. En réalité, cela ne sera pas le cas. Après Paris, Charles-Théophile Gaudin et ses élèves se rendent aussi à Londres et visitent notamment le Crystal palace, ainsi que le South Kensington Museum, qu'ils ont particulièrement apprécié :

Nous visitons le matin le musée de Kensington à l'extrémité de Hyde Park ; cet établissement, tout nouvellement fondé, a pour principal but l'avancement de la classe ouvrière. Il est presque universel et réunit les genres de toutes ces sortes de bâtiments. La partie industrielle est très soignée et remarquablement complète. Elle consiste en une suite de tous les produits de l'industrie actuelle dans toutes les branches de son développement. Quant aux objets ainsi exposés, ils n'appartiennent pas tous au Musée, mais bien à des citoyens

généreux qui consentent à s'en priver momentanément pour en faire jouir l'ouvrier ou l'artiste de la classe pauvre. [...] On conçoit que dans un pays où le riche consent à faire partager ses jouissances au pauvre et à l'ouvrier, où il les habitue à voir de belles productions de l'art & de l'industrie, on conçoit, dis-je, que là aussi le goût du beau se développe dans l'esprit de l'artisan, que là aussi les arts et l'industrie soient plus avancés qu'ils ne le sont et qu'ils ne peuvent l'être partout ailleurs. Le musée de Kensington renferme quantité de curiosités provenant des sciences naturelles. [...] Enfin je dirai encore que toutes les sciences exactes y sont représentées par leurs instruments ou par leurs produits, la physique, la chimie, l'astronomie, la mécanique, les mathématiques.<sup>29</sup>

Nous savons que Gaudin connaissait également la collection industrielle et scientifique de l'*Istituto Tecnico* de Florence, puisqu'il explique lui-même : « *Pendant les voyages que nous fîmes en Italie en 1856-1857 et 1857-1858, il fut plusieurs fois question d'établir à Lausanne un Musée industriel sur le plan de celui de l'Institut polytechnique de Florence* »<sup>30</sup>. Il s'agit d'une collection riche d'environ quarante mille objets, avec des modèles et des instruments pour l'étude de la mécanique et de la physique, des tables de botaniques, des minéraux, des fossiles, des cires et des échantillons zoologiques, qui devait seconder l'enseignement donné à l'*Impe-*

<sup>29</sup> [Archives cantonales vaudoises (ACV), P Dufour (Pierre) 31, pp. 64-66.]

<sup>30</sup> [Archives de la ville de Lausanne (AVL), B1 (Haemmerli), 224.4.4/2.]

<sup>28</sup> Voir note 7.

*riale e Regio Istituto Tecnico*, fondé en 1853 par le grand-duc Léopold II de Habsbourg-Lorraine (Pippi, 1900 ; Bacci & Zampoli, 1977).

Le but, à Lausanne, n'était donc de faire ni un autre Conservatoire des arts et métiers, ni un autre South Kensington, mais bien de créer un musée original, à la croisée de différents modèles. En effet, Charles-Théophile Gaudin excluait d'acquérir et d'exposer « *des objets trop volumineux, des modèles de machines, d'usines, de monuments, de vaisseaux, qui à eux seuls exigeraient un vaste Conservatoire des arts et métiers ; ces modèles seront nécessairement exclus* » (Gaudin & Rumine, 1861, p. 3). Le Musée de Lausanne était assez original dans le sens qu'il voulait

exposer les matières principales utilisées par l'homme, laisser entrevoir les transformations qu'elles ont à subir aujourd'hui pour lui rendre le meilleur service possible, fournir quelques idées sur l'origine de certaines industries et les phases qu'elles ont parcourues, et procurer ainsi aux visiteurs de toutes les classes de la société, principalement à la jeunesse et aux ouvriers, quelques heures d'un loisir instructif, tel est le but de la Collection industrielle [...] (Gaudin & Rumine, 1861, p. 3).

Ainsi la collection était constituée de matières premières, de stades intermédiaires de fabrication et de produits finis<sup>31</sup>, mêlant dans la même vitrine des

---

<sup>31</sup> Dans sa nouvelle muséographie, le Victoria & Albert Museum présente également les différentes étapes de

collections scientifiques, historiques, ethnographiques et artistiques. Concernant la classification des objets, Gaudin décide d'utiliser un système de classement et d'exposition selon les trois règnes naturels, c'est-à-dire minéral, végétal et animal. Chaque objet des collections est donc exposé selon le règne auquel sa matière première principale appartient. Cette idée lui vient des commodes éducatives qu'il a vues en Angleterre et qui permettaient aux enfants de se constituer de petites collections d'objets classés par règne naturel grâce à un système de tiroirs divisés en compartiments. À partir de 1876, après la mort de Gaudin et un changement dans la politique d'acquisition, des machines, complètes ou sous forme de modèles réduits ou simplement de pièces significatives seront achetées et « *disposées de façon à permettre la démonstration de leur emploi et fonctionnement* »<sup>32</sup>.

Dans l'état actuel de nos recherches, nous pensons qu'aucun musée suisse n'a essayé de reprendre tel quel le modèle du musée du Cnam qui paraissait peut-être déjà dépassé, ou trop ancien, lorsque les musées suisses sont créés. Nous ne pouvons donc pas parler d'une transposition du modèle du Cnam en Suisse. Par

---

fabrication de certains objets fabriqués selon des techniques spécifiques. Philippe Sénéchal parle plus particulièrement d'un dispositif pédagogique réalisé autour de 1874 et exposé dans la nouvelle scénographie expliquant les différentes étapes de la taille d'un camée en coquille (Sénéchal, 2005, pp. 159-160).

<sup>32</sup> [Archives de la ville de Lausanne (AVL), fonds Haemmerli, B1, 306.18.7/16 (Rapport de l'exercice 1876).]

contre, le Cnam occupe une place centrale dans le terreau qui a permis à plusieurs musées de se développer. On ne s'étonnera donc pas de trouver plusieurs thématiques communes entre le Musée des arts et métiers et les différents musées suisses, telles que le lien important entre l'enseignement et les collections, la volonté de perfectionner l'industrie ou la mise en avant d'une pédagogie pratique et de l'adéquation entre le beau et le bien.

## **Les musées industriels témoins des changements stylistiques au tournant du siècle**

Les musées industriels suisses, de par leurs liens étroits avec les écoles d'art appliqué, sont les témoins de changements stylistiques importants dès le début du siècle. À Winterthur, Anton Seder, professeur de dessin au *Technicum*, l'école supérieure liée au *Gewerbemuseum*, introduit l'étude directe de la nature dans ses classes d'art décoratif (von Moos, 1992, p. 229). À la Chaux-de-Fonds, Charles L'Éplattienier, peintre et décorateur formé à l'École nationale des arts décoratifs de Paris et à l'École d'art des artisans de Budapest, reprend en 1903 la direction de l'École d'art liée au Musée d'art industriel. Au lieu de faire recopier des motifs trouvés dans des manuels, il donne une partie de ses cours en extérieur et demande à ses étudiants de s'inspirer de la nature qui les entoure, créant ainsi le Style sapin, déclinaison régionale de l'Art nouveau

dans l'arc jurassien<sup>33</sup>. C'est à Zürich que le changement sera le plus impressionnant. En 1905, l'artiste belge Julius de Praetere est nommé à la tête de l'École des arts et métiers et du *Kunstgewerbemuseum*. Il fonde un nouvel enseignement, proscrivant la reprise des styles anciens, basant la composition sur la géométrie et tolérant les ornements sous certaines conditions uniquement. Il remplace en conséquence presque tous les professeurs. Surtout, de Praetere décide de vendre la majeure partie des collections du *Kunstgewerbemuseum*, trop historicistes à son goût, et investit l'argent récolté dans l'achat d'objets Art nouveau, des meubles, des étoffes et de la vaisselle majoritairement (von Moos, 1992, p. 233).

## **Pourquoi le musée du Cnam existe-t-il toujours, alors que les musées industriels ont fermé ?**

Durant le premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle, les musées industriels suisses subissent de nombreuses mutations, voient leurs collections déménager ou se dédoubler, changent de nom et pour la plupart finissent par fermer, faute de public et de financement. Aujourd'hui, le *Gewerbemuseum* de Winterthur est le seul à exister encore, sous le même nom et dans le même bâtiment depuis 1928. Les musées de Zürich et Saint-Gall se sont transfor-

---

<sup>33</sup> Pour en savoir plus sur le Style sapin, voir (Bieri Thomson, 2006).

més et ont changé de nom pour devenir aujourd'hui le *Museum für Gestaltung* et le *Textilmuseum*. Les musées de Suisse romande ont eu moins de chance, puisque ceux de Lausanne, de La Chaux-de-Fonds et de Fribourg ont fermé, comme de nombreux autres en Europe. Leurs collections existent toujours, conservées dans les dépôts du Musée historique de Lausanne, de l'École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds et du Musée d'art et d'histoire de Fribourg<sup>34</sup>.

Pourquoi le modèle du musée industriel est-il devenu obsolète dans ce contexte ? Dans la plupart des cas, il s'agit de petites institutions qui ont été créées en réponse à un contexte économico-industriel défavorable, correspondant à une période de crise économique. Leur déclin s'amorce durant la Belle Époque parallèlement à une croissance régulière de l'économie. Les collections étant souvent spécialisées dans l'industrie artistique régionale, si celle-ci est touchée, c'est tout un système qui s'effondre, de l'atelier à l'usine et de l'école au musée. On l'observe notamment durant la première guerre mondiale pour l'industrie du textile en Suisse orientale ; puis à la Chaux-de-Fonds, durant la crise de 1921-1923, qui toucha l'horlogerie de plein fouet. Par ailleurs, l'intérêt pour les musées industriels cesse au moment des changements stylistiques décrits précédemment. Les

méthodes d'instruction changent et on cesse de devoir observer les chefs-d'œuvre du passé pour créer de nouveaux objets. Ainsi les collections de modèles sont-elles jugées caduques. Il faut également noter qu'à partir de 1918, la Confédération, par le biais de la Commission fédérale des arts appliqués, commence à distribuer prix et bourses directement aux artistes et artisans (A. Münch, 1997). De plus, l'existence et la popularité de ces musées sont souvent liées à des personnalités influentes qui les portent parfois durant plusieurs décennies, comme à Lausanne avec Charles-Théophile Gaudin, à Fribourg avec Léon Genoud et à Winterthur avec Albert Pfister. La disparition du directeur ou fondateur omniprésent mène souvent à de graves difficultés de gestion ou de modernisation et à la fermeture ou à la dilution des collections dans le tissu muséal existant.

Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, le Musée des arts et métiers (alors connu sous le nom de Musée national des techniques) connaît également un certain déclin et perd son public. Il devient alors ce musée que décrit si bien Umberto Eco dans le *Pendule de Foucault* : « *On entre et on se trouve ébloui par cette conjuration qui réunit l'univers supérieur des ogives célestes et le monde chtonien des dévoreurs d'huiles minérales* » (Eco, 1990, p. 12.)<sup>35</sup>. Le lien entre l'enseignement et les col-

---

34 Les plus beaux objets sont exposés dans les expositions permanentes du Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds et du Musée d'art et d'histoire de Fribourg.

---

35 Aux pages 12 à 24, nous pouvons suivre la visite que Casaubon, le narrateur, fait du musée du Cnam (alors encore Musée national des techniques) avant sa fermeture et les vastes travaux de rénovation qui se sont terminés en 2000.

lections s'y distend également, puisque l'enseignement des sciences et des techniques devient plus abstrait et ne nécessite plus l'utilisation des objets. « *La collection, source d'enrichissement et de rayonnement pour le Conservatoire, est devenue un fardeau encombrant et le "musée des machines en action", un univers immobile au charme étrange et parfois inquiétant* » (Ferriot, Jacomy & André, 1998, p. 15). Mais alors pourquoi existe-t-il toujours ? La comparaison avec les musées helvétiques apporte quelques éléments de réponse. Il s'agit d'une ancienne institution nationale, et non pas communale ou cantonale<sup>36</sup>, et dont la longue histoire interdit une fermeture rapide ou précipitée, d'autant plus que sa création est liée à la Révolution, élément fondateur en France. Contrairement aux exemples suisses, il a été créé dans un environnement non industriel, sans lien économique direct avec son milieu, même si à l'origine Saint-Martin-des-Champs était un quartier d'artisans. Ainsi, son existence est moins liée au contexte économique et aux différentes crises, d'autant plus que ses collections ne sont pas spécialisées dans un domaine, mais ont plutôt tendance à vouloir exposer l'idéal technique et industriel de la France. Faisant partie de ces institutions « *too big [mais aussi « too old »] to fail* », selon l'expression anglaise, il a surtout subi un ambitieux programme de rénovation dans le cadre de son bicentenaire. Son rôle n'ayant

cessé d'évoluer depuis sa création, il présente aujourd'hui une nouvelle lecture de l'histoire des techniques à travers sept collections thématiques exposées selon une perspective chronologique, permettant ainsi de mettre en valeur les différents progrès. Seules les institutions qui ont su se transformer et évoluer dans leurs objectifs ont survécu, comme nous pouvons également l'observer à Zürich et Saint-Gall.

## Bibliographie

Cartier C. (2006). « Des musées pour l'industrie ». In Daumas J.-C. (dir.), *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, pp. 163-181.

Claes M.-C. (2010). « Marcellin Jobard et le musée de l'Industrie de Bruxelles ». *La revue du Musée des arts et métiers*, n° 51/52, février 2010, pp. 44-55.

Desvallées A. (1992). « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels ». In Schroeder-Gudehus B. (dir.), *La Société industrielle et ses musées. Demande sociale et choix politiques, 1890-1990*. Paris : Archives contemporaines, pp. 97-115.

Jaquier C. (2012). « Le décret Chaptal et la collection de tableaux envoyée à Genève ». *Genava*, n° 60, 2012, pp. 99-110.

Lafontant Vallotton C. (2008). « Le Musée national suisse et ses modèles muséaux, industriels et privés ». In Rolland A.-S. & Murauskaya H. (dir.), *De nouveaux modèles de Musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : L'Harmattan, pp. 35-47.

<sup>36</sup> Le terme cantonal est ici à comprendre dans son acception suisse, et non pas française.

Luneau J.-F. (2014), « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ». In McWilliam N., Méneux C. & Ramos J. (dir.), *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 63-77.

Münch A. (1997), « Art ou Design ? La Confédération et les arts appliqués ». *Made in Switzerland. La Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement*. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs de Lausanne, du 29 novembre 1997 au 4 janvier 1998. Berne : Office fédéral de la culture, pp. 88-110.

Sénéchal P. (2005), « Repenser le Victoria & Albert Museum : débats et enjeux ». *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel : Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.

[s. n.] (1997). *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*. Catalogue d'exposition itinérante, Baltimore, Museum of Art et al., 1997-2000. New York : Harry N. Abrams et Baltimore : The Baltimore Museum of Art.

Bacci R. & Zampoli M. (1977). *L'Istituto Tecnico di Firenze – nota storica*. Florence : Amministrazione Provinciale di Firenze.

Ball-Spiess D. (1987). « Wie ist das Kunstgewerbe in der Schweiz zu heben und zu pflegen ? ». *Der Beitrag von Nora Gross (1871-1929) zur ästhetischen Erziehung*. Berne : Print-Shop.

Bennett T. (1995). *The Birth of the Museum*. Londres et New York : Routledge.

Bieri Thomson H. (dir.) (2006). *Une expérience art nouveau. Le style sapin à La Chaux-de-Fonds*. La Chaux-de-Fonds : ville de la Chaux-de-Fonds et Paris : Somogy éditions d'art.

Chachereau N. (2011). *Les intérêts industriels suisses face à l'introduction d'une législation sur les brevets d'invention (1848-1888)*. Université de Lausanne : Mémoire de Maîtrise universitaire.

Debluë C.-L. (2014). *Organiser et vendre. L'invention de la politique d'exposition en Suisse (1908-1939)*. Université de Lausanne : Thèse de doctorat.

Deléderray I. (2011). *Une princesse russe, un précepteur et leurs successeurs au service d'une idée nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle. Le Musée industriel de Lausanne (1856-1909)*. Université de Neuchâtel : Mémoire de Master en études musicales. En ligne [URL : <http://www.peristyle.ch>].

Deuchler F. & Hahnloser B. (et al.) (1983). *Richesses des musées suisses*. Lausanne : 24 Heures.

Dufaux L. (dir.) (2013). *Le Musée des arts et métiers. Guide des collections*. Paris : Musée des arts et métiers-Cnam et Éditions Artlys.

Dufour M. (2012). *Une course à quatre. Cinq jours au travers de la Suisse centrale en 1865*. Lausanne : Éditions d'en bas, édition du texte original présenté par C. Saugy et G. Heller.

Eco U. (1990). *Le Pendule de Foucault*. Paris : Grasset.

Ferriot D., Jacomy B. & André, L. (1998). *Le Musée des Arts et Métiers*. Paris : Musées et Monuments de France – Fondation Paribas.

Gaudin C.-T. & Rumine G. (1861). *Plan général de la Collection industrielle de Lausanne*. Lausanne : Impr. F. Blanchard.

Genoud L. (1914). *Le Musée industriel cantonal de Fribourg*. Fribourg : Imprimerie Saint-Paul.

Grand-Carteret J. (1879). *Les arts industriels en Suisse*. Paris : H. Loones et V. Morel, Neuchâtel et Genève : J. Sandoz.

Lafontant Vallotton C. (2007). *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*. Berne : Peter Lang.

Larousse P. (1982). *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879*. Genève-Paris : Slatkine.

Le Moël M. et Saint-Paul R. (dir.) (1994). 1794-1994. *Le Conservatoire national des Arts et Métiers au cœur de Paris*. Paris : Conservatoire national des Arts et Métiers – Délégation à l'action artistique de la ville de Paris.

[s. n.] (1898). *Le Musée industriel cantonal de Fribourg et les établissements professionnels qui lui sont attachés*. Fribourg : Imprimerie et librairie de l'Œuvre de Saint-Paul.

Mercier A. (1989). 1794. *L'abbé Grégoire et la création du Conservatoire national des Arts et Métiers*. Paris : Musée national des Techniques, Cnam.

Mercier A. (1994). *Un conservatoire pour les arts et métiers*. Paris : Gallimard.

Mundt B. (1974). *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*. Munich : Prestel-Verlag.

Pippi A. (1900). *L'Istituto Tecnico di Firenze – La sua storia ed i suoi gabinetti*. Florence : [s. n.].

Preiswerk-Lösel E.-M. (1991). *Arts précieux, arts appliqués*. Disentis : Pro Helvetia / Éditions Desertina.

Prenez C. (2011). *Les dépôts effectués par la Manufacture nationale de Sèvres au Musée des Arts décoratifs de Paris entre 1878 et 1925*. Université de Neuchâtel : Mémoire de Master en études muséales.

Rahn J. R. (1876). *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. Zürich : Hans Staub.

Schilder Bär L. & Wild N. (2003). *La Suisse, pays du design. L'esthétique industrielle au XX<sup>e</sup> siècle*. Zürich : Pro Helvetia.

Vachon M. (1886). *Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Suisse et Prusse rhénane*. Paris : Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et de l'édition.

von Moos S. (1992). *Esthétique industrielle*. Disentis : Pro Helvetia/Éditions Desertina.

