



HAL
open science

Les Images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes (1760-1870)

Nicolas Pierrot

► **To cite this version:**

Nicolas Pierrot. Les Images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes (1760-1870). Histoire. Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2010. Français. NNT : . tel-04259107

HAL Id: tel-04259107

<https://hal.science/tel-04259107>

Submitted on 25 Oct 2023

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

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON – SORBONNE

Les images de l'industrie en France

Peintures, dessins, estampes

1760-1870

THESE DE DOCTORAT

Discipline : Histoire des Techniques

Centre d'Histoire des Sciences et d'Histoire des Techniques EA127 CH2ST

Ecole doctorale d'Histoire

présentée par

Nicolas PIERROT

soutenue le 27 mars 2010

Directeur de thèse

Mme Anne-Françoise GARÇON, professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Jury

M. Denis WORONOFF, professeur émérite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne (président du jury)

M. Jean-François BELHOSTE, directeur d'études, EPHE

M. Pierre LAMARD, professeur, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard

Mme Ségolène LE MEN, professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, membre de l'IUF

M. Matthieu PINETTE, conservateur en chef du patrimoine, délégué général du GIP de l'Ecomusée Creusot-Montceau

VOLUME 1

Remerciements

Cette recherche, puisant aux sources variées de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'industrie, a bénéficié de nombreux conseils. Je souhaiterais exprimer toute ma gratitude envers Mme Anne-Françoise Garçon dont la confiance et les avis stimulants ont révélé la structure de ce travail et lui ont inspiré sa forme définitive. Toute ma reconnaissance s'adresse conjointement à M. Denis Woronoff, inventeur du sujet, patient traceur de pistes et premier directeur de cette thèse, pour la richesse de ses observations et la permanence de ses encouragements. Cette recherche doit beaucoup à Marie-Laure Griffaton et Madeleine Pinault-Sørensen qui, par leurs travaux et leurs suggestions, ont orienté le choix des questions.

Mes remerciements vont à Mme Claude Gauvard qui dans le cadre de l'Ecole doctorale d'Histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et d'une allocation de recherche a permis le développement d'une enquête approfondie. La Région Ile-de-France, sous l'impulsion déterminée de Mme Arlette Auduc, a créé les conditions de son accomplissement.

Les discussions avec mes collègues du Centre d'Histoire des Sciences et d'Histoire des Techniques (EA 127, CH2ST, Université Paris I Panthéon-Sorbonne), du service *Patrimoines et Inventaire* de la Région Ile-de-France, de la Commission d'Histoire de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, en particulier Serge Benoit et Gérard Emptoz, et de l'UMR Institutions et Dynamiques historiques de l'Economie (IDHE, Université Paris I Panthéon-Sorbonne), ont alimenté mes réflexions durant le long travail de rédaction et d'élaboration du catalogue.

Le soutien du service *Patrimoines et Inventaire* de la Région Ile-de-France s'est avéré capital à l'heure de conclure. En particulier Brigitte Blanc, Roselyne Bussière, Sophie Cueille, Isabelle Duhau, Judith Förstel et Guillaume Tozer, pour leurs relectures ; Antoine Le Bas pour ses analyses ; Stéphane Asseline, Philippe Ayrault, Juliette Cahen, Daniel Kalfon et Laurent Kruszyk pour les dernières numérisations de clichés ; Diane Bétored pour la cartographie.

Julie Privler, aide de tous les instants et d'un soutien sans faille, m'a également guidé dans la bibliographie en langue anglaise. Michèle Pierrot a assuré avec passion et humour la tâche de traduire l'importante littérature en langue allemande sur le sujet. Rémy Pierrot a assuré l'intendance avec affection et détermination. Fanny Chalfin a su avec patience rationaliser l'organisation du travail. John Winner a su développer les fonctionnalités de la base de données, Cécile Pierrot et Thomas Bouyssié lui donner une forme lisible. Benoît Preteseille s'est chargé avec sensibilité des modélisations graphiques 3D. Geneviève Dufresne, déterminante, a assuré la relecture finale.

Je souhaiterais également remercier tous ceux qui, historiens de l'art, historiens de l'économie et de l'industrie, ingénieurs ou scientifiques ont irrigué ce travail de leurs observations : Valérie Allard, Bernard André, Louis André, Jean-Yves Andrieux, Céline Asségon, Alain Auclair, Fernand Audet, Camille Baillargeon, Jean-François Belhoste, Serge Benoit, Philippe Bernouis, Hélène Bocard, Josette Brédif, Pierre Bricteux, Emmanuelle Brugerolles, Claudine Cartier, Anne Conchon, Matthieu Chambrion, Catherine Chaplain, Pierre Chaput, Serge Chassagne, Bernard Clément, Pierre Coftier, René Colinet, Matthieu Cottenceau, Philippe Delorme, Luc Dunias, Gérard Emptoz, Jean-Paul Fache et l'équipe du pôle historique d'Indret, Raphaël Favereau, Ophélie Ferlier, Jacques Foucart, Gérard Gayot, Catherine Goguel, Jacques-Henry Gros, Frédéric Guthmann, Robert Halleux, Maurice Hamon, Frauke Josenhans, Jean-Louis Kerouanton, Pascal Labreuche, Annie Laurant, Yannick Lecherbonnier, Patrick Léon, Nicolas Lyon-Caen, Marie-Noëlle Maisonneuve, Jean-Philippe Meyer, Béatrice Meyer, Alain Michel, François Mieg, Lise Minost, Jean-Marie Moine, Caroline Moine, Gérard Monnier, Natalia Muchnik, Véronique Parmentier, Elisabeth Pichard, Damien Pierrot, Frédéric Pierrot, Frédéric Pillet, Jean-Claude Poinsignon, Georges Poull, Jean-Marc Ramette, Olivier Raveux, Emmanuelle Real, Daniel Roche, Fanette Roche-Pézar, Hans Schmidt, Jean-Claude Schmitt, Nicolas Schreck, Monique Séverin, Paul Smith, Philippe Tomsin, André Vacheran, Nathalie Van Bost, Dominique Vandecasteele, Christine Velut et Michaël Vottero.

Pierre Abadie de Madières, Marie-Antoinette et Nicole Blavon-Duchesne, Patrick Darblay, Maurice de Castex, Godefroy et Armelle Engelmann, Philippe Gérard, Jean-Pierre Juillard, Frédéric et Charlotte Le Mallier, Elisabeth Robert-Dehaut, Catherine Schneider, Dominique Schneider ont eu la générosité de m'ouvrir leurs collections particulières ou leurs archives.

Enfin, les découvertes les plus intéressantes, tableaux oubliés, estampes insolites, documentation, n'auraient pu être faites sans l'intérêt porté au sujet par les responsables et personnels des musées, bibliothèques, archives et services d'inventaire, en particulier Mme Laure Beaumont-Maillet, qui m'a autorisé l'accès aux magasins du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France ; Michel Melot et Jean-François Belhoste, qui m'ont autorisé l'accès à la documentation de la « Cellule du patrimoine industriel », au sein de l'ancienne Sous-direction de l'Inventaire général ; ainsi que Michèle Badia, Sandrine Balan, Françoise Baligand, Agnès Barbier, Jacques Beaufret, Catherine Bigot, Michèle-Françoise Boissin, Jérôme Bonhôte, Sylvie Bonnel, Evelyne Bosch-Camilleri, Gladys Bouchard, Patrick Boulanger, Brigitte Bouret, Claude Bouret, Cécile Bourgin, Benoît Bruant, Michèle Camus, Edouard Caron, Magdeleine Clermont-Joly, Jean-Louis Coudrot, Martine Dancert, Denis Defente, Marie-Pierre Deguillaume, Véronique de La Hougue, Patrick Descamps, Jocelyne Deschaux, Vincent Doom, Nathalie Duarte, Marie-Martine Dubreuil, Thomas Dumont, Jean Dupont, Geneviève Dupuy-Sabron, Valérie Durey, Bruno Gaudichon, Catherine Gorget, Florian Goutagneux, Krystel Gualdé, Françoise Hardy, Virginie Haudiquet, Prisca Hazebrouck, Jean-Paul Hervieu, Hubert Hoerth, Bernard Jacqué, Jacqueline Jacqué, Isabelle Klinka, Bruno Lassaux, Roger Lauxerois, Isabelle Lazier, Noël Le Brazidec, Pascal Lefebvre, Sylviane Lierville, Odile Lisbonis, Dominique Lobstein, Giselle Loumagne, Geneviève Marsan, Caroline Mathieu, William Maufroy, Eliane Michelin, Danièle Miguët, Josette Moiney, Myriam Morel-Deledalle, Mireille Moulin, Michel Natier, François Nédélec, Patrice Notteghem, Florent Ostheimer, Florence Ott, Philippe Pagnotta, Danielle Palomba, Agnès Paris, Françoise Pascal, Julie Pelegrin-Gérard, Jean Penent, Caroline Picard, Matthieu Pinette, Fabienne Pluchart, Tamara Préaud, Alain Quaegebeur, Laurence Reibel, Jean-Luc Remy, Pierre-Lin Rénier, Mélanie Riffel, Bernard Rignault, Bernard Rivatton, Jean-Claude Robert, Denis Roland, Annick Roux, Marie Sanchez, Mireille Serningue, Pascale Simon, Chantal Spiellemaker, Valérie Sueur, Alain Tourneux, Delphine Toussaint, Benoît Tuleu, Agnès Vatican, Pierre Vaudequin, Thierry Veyron, Gérard Villeval, Patrick Wintrebert et Maryse Woehl.

Introduction

De légères fumées noires, bientôt estompées, confondues avec les nuées d'un ciel de *veduta* encore peu travaillé, s'échappent des hauts fourneaux de la *Fonderie Royale du Creuzot près Montcenis en Bourgogne*¹, au cœur d'une composition centrée sur la manufacture-château. Le dessin, précieusement conservé par la famille Schneider, est daté de 1786². Il s'agit de la plus ancienne vue conservée de la fonderie de canons, probable esquisse d'un « tableau »³ – aujourd'hui disparu – offert en 1787 par la Compagnie du Montcenis au gouverneur de Bourgogne, le Prince de Condé. Une eau-forte en est issue⁴. Ici les fumées sont plus abondantes encore, séductrices : l'application en France du procédé de la fonte au coke est assurément promise au plus bel avenir (**ill. 12 à 14**). Soixante-dix ans plus tard, en 1857, dans l'une des salles d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines était mise en place, après son exposition au Salon, une frise de 7,15 m de longueur consacrée au Creusot, premier élément, selon le peintre François Bonhommé, d'une *Histoire pittoresque de la métallurgie*⁵. L'artiste, encouragé par Eugène Schneider, offrait au centre, encadré par deux grandes scènes de travail, un panorama de la plaine des Riaux, aux ateliers sombres et regroupés, rigoureusement décrits, support possible et souhaité d'un discours pédagogique. Les cheminées déjà s'affichaient comme symboles sacrés de la grande industrie sidérurgique en croissance (**ill. 247**). Eugène Schneider acquit l'esquisse à l'huile de cette large vue⁶ ;

¹ Cat. 71. L'abréviation « cat. » renvoie au catalogue des œuvres recensées (vol. 2, annexe 2).

² Il porte la signature de Louis Bélanger : voir *infra*, p. 128-133.

³ Cat. 67.

⁴ Cat. 97.

⁵ Cat. 1518 à 1521. Voir *infra*, p. 381-389.

⁶ Cat. 1509.

l'éditeur Goupil et l'imprimeur Lemercier en conçurent une grande lithographie (57 x 108 cm) diffusée lors de l'Exposition universelle de 1855¹. Ainsi depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux « belles années » du Second Empire se construisait l'image d'un site emblématique. Les versions imprimées, jusque dans les ouvrages promotionnels ou de vulgarisation scientifique et technique ont transmis le portrait riant de l'origine². Leurs reproductions contemporaines, plus rarement leur étude dans la perspective d'une histoire de l'industrie et de l'architecture, poursuivent cette trajectoire, usant de l'aura des images pour la valorisation de l'histoire industrielle et du patrimoine³.

L'exemple suggère la pertinence d'une approche des « images de l'industrie » sur la longue durée, depuis la fin du XVIII^e siècle, à l'origine de la première industrialisation, jusqu'à son épanouissement au cœur du XIX^e siècle. Il propose d'embrasser d'un même regard – selon une formule chère à François Bonhommé, spécialiste du genre – les paysages et les intérieurs, d'envisager la variété des supports et des formats, de considérer l'humble comme le monumental, enfin d'être attentif aux fonctions et emplacements, depuis le Salon de Paris jusqu'aux portefeuilles des marchands d'estampes ou l'espace privé des entrepreneurs. Mais cet exemple n'est-il pas équivoque et doublement exceptionnel en ce qu'il suggère une relative abondance des images et concerne un site majeur de la grande industrie ? Ces deux objections sont au principe du présent recensement.

Les travaux désormais classiques et les synthèses récentes consacrées aux représentations européennes du travail et de l'industrie sur la longue durée – du Moyen Age à nos jours – désignent invariablement la très grande rareté de la thématique en France jusqu'à la fin des années 1830 (avec l'exposition au Salon des premières œuvres de François Bonhommé) et plus encore jusqu'aux années 1870-1914, marquées par les scènes de travail naturalistes de « l'école de la blouse bleue »⁴ et par les paysages à cheminées des peintres impressionnistes⁵. Les peintres français paraissaient en retrait, alors que dès la fin du

¹ Cat. 1940.

² Julien Turgan, *Les Grandes usines*, t. 6, 1866, p. 8-9 (pl. intitulée « Le Creusot en 1787 ») ; *Etablissements de MM. Schneider & C^{ie}*, d'après l'ouvrage publié en Angleterre par M. James Dredge, Nevers, Mazon frères, 1902, p. 2.

³ Notamment *Les Schneider, Le Creusot : une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)*, Paris, Musée d'Orsay, Le Creusot, Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, cat. par Caroline Mathieu et Dominique Schneider (dir.), Paris, R.M.N./Fayard, 1995, p. 147, 205, 286-287 ; Frédéric Pillet, *Le patrimoine industriel métallurgique autour du Creusot, Saône-et-Loire*, coll. « Itinéraires du patrimoine » n° 243, Dijon, Fatou, 2001, p. 24.

⁴ Léonce Bénédict, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1911, p. 185.

⁵ Voir *infra*, première partie, chapitre I, et notamment Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *La représentation du travail, mines, forges, usines*, (cat. exp., Le Creusot, Château de la Verrerie, sept. 1977-fév. 1978), Le Creusot, Centre National de Recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques (CRACAP) / Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1977 ; Paul Benoit, « Mines et

XVIII^e siècle Joseph Wright of Derby, Léonard DeFrance et Pehr Hilleström chantaient la prospérité industrielle de l'Europe du Nord. Une impression confirmée par quelques indices. A l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855, alors qu'il travaillait au décor de la salle d'étude du dessin de l'Ecole des Mines, Bonhommé envoyait trois grandes scènes métallurgiques exposées les années précédentes. Elles lui valurent, dans ce contexte favorable à la promotion conjointe des arts et de l'industrie, une médaille de 3^e classe. Mais la critique acerbe d'Emile Loudun, exhumée par Bertrand Gille, voulut aussitôt rappeler l'ignominie du sujet : « Dieu nous garde de nous arrêter sur ces peintres que la Grèce désignait sous le nom de rhyarographes, peintres de la boue ; ils ne représentent véritablement aucune idée de ce temps, l'esprit n'a rien à voir là »¹. Le critique relayait une opinion commune, significative d'une tension traversant le siècle – et abondamment explorée par l'historiographie on le verra – entre les expressions variées de la foi dans le progrès, culminant avec *Les Chants modernes* de Maxime Du Camp en 1855, et la dénonciation radicale, portée par le romantisme littéraire, de l'industrie comme antithèse de la nature². Dans un effort de synthèse à l'échelle européenne, Klaus Herding désignait la France – et singulièrement Paris – comme le lieu privilégié de cette « réaction *esthétique* à l'industrialisation »³. Parallèlement, toutefois, un second ensemble de travaux, sur lesquels nous reviendrons en détail dans un premier chapitre associant construction de l'objet et bilan historiographique, mentionnait ici un paysage, là une scène d'intérieur et encourageait la poursuite de l'enquête en France. Un véritable effort d'inventaire s'imposait, afin d'explorer les formes d'expression et de réception culturelles induites, en France, par la transformation des paysages et des espaces de travail au cours du premier siècle de l'industrialisation.

Quelles « images » ? Dans cette perspective, il semblait plus souhaitable de ne pas intégrer les illustrations de recueils sur les arts et métiers, sur les inventions, de ne pas traiter, au sens large, du dessin technique. Sans renoncer aux comparaisons, sont écartés les « théâtres

métallurgie : l'image et l'histoire », dans « L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Age à nos jours », *Pierres et Terre*, n° 33, mai 1990 ; Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie*, Wiesbaden, Westdeutsche Verlag, 2000, p. 127-175 ; *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 134-215.

¹ Emile Loudun, « Le Salon de 1855 », *Exposition Universelle des Beaux-Arts*, Paris, Ledoyen Editeur, p. 139, cité par Bertrand Gille, « François Bonhommé dit Le Forgeron », dans *Revue d'Histoire de la Sidérurgie*, t. 1, 1960.1, p. 50, et par Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle*, Metz, Editions Serpenoise/Jarville-la-Malgrange, Musée de l'histoire du fer, CCSTI du fer et de la métallurgie, 1996, p. 46.

² Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, t. 1, 1981, p. 17-31.

³ Klaus Herding, « Die Industrie als "zweite Schöpfung" » [L'industrie en tant que « deuxième création »], *Die zweite Schöpfung, Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart* [La deuxième création. Images du monde industriel du XVIII^e siècle à nos jours], cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, p. 10 (c'est Klaus Herding qui souligne).

de machines » – objets aujourd’hui d’un nouvel examen¹ – imprimés dans le royaume à partir du XVI^e siècle, les planches de la *Description des arts et métiers* de l’Académie des sciences, et celles de l’*Encyclopédie*. Les estampes retenues sont susceptibles d’être encadrées, et lorsqu’elles se présentent par albums, leurs auteurs affichent toujours leurs ambitions esthétiques, pour l’agrément des amateurs de paysages et de scènes de genre². Ainsi, les eaux-fortes et lithographies de paysages se sont révélées comme les principaux vecteurs de la thématique. Fallait-il, en aval de la chronologie, intégrer les gravures sur bois debout diffusées dans la presse (*Le Magasin pittoresque* ouvrait la voie en 1833) ou les ouvrages de vulgarisation tels que *Les Grandes usines* (1860-1889) de Julien Turgan ? L’importance de cette production exigeait une division du travail. On notera, en outre, un écart de statut entre les planches de ces ouvrages et celles des périodiques d’une part, et d’autre part les planches lithographiées, parfois en couleur, diffusées par les imprimeurs, éditeurs et marchands d’estampes sous la Monarchie censitaire et le Second Empire. Moins luxueuses, les vues des *Grandes usines* n’étaient pas destinées à être encadrées. Reste que des comparaisons seront nécessaires, de récentes études ayant une nouvelle fois démontré leur proximité iconographique et leur influence sur les œuvres qui nous occupent³. Dans le même esprit, il resterait à étudier sous cet angle d’autres images imprimées, par exemple les affiches qui, vantant un ouvrage de librairie, ont pu intégrer le motif de l’usine⁴. Les photographies, qui s’imposent en fin de période sur le marché des représentations d’usines, sont étudiées ailleurs selon les modalités d’approche spécifiques au médium⁵. Enfin, les illustrations de papiers à en-tête, dont l’iconographie s’inscrit dans la trajectoire des lithographies à motifs industriels sont peu à peu redécouvertes par les historiens⁶.

¹ Hélène Vérin et Luisa Dolza, « Les théâtres de machines. Une mise en scène de la technique », *Alliage*, n° 50-51, « Le spectacle de la technique », 2003, p. 8-20 ; Benjamin Ravier, *Le discours technique dans les théâtres de machines (1572-1629)*, mémoire de seconde année de Master sous la dir. d’Anne-François Garçon, CH2ST, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009 (ce travail se poursuit dans le cadre d’une thèse de doctorat).

² Y sont rattachés les portraits d’ouvriers en situation de travail. Quelques allégories de l’industrie et de la forge ont été recensées, sans prétention à l’exhaustivité, en raison notamment de leur influence sur l’évolution de la représentation de l’ouvrier d’industrie au XIX^e siècle.

³ Ivan Grassias, « *Les Grandes Usines* de Turgan, un auteur, un corpus, des images », dans Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (édit.), *Les images de l’industrie, de 1850 à nos jours* (colloque tenu à Paris, 28-29 juin 2001), Paris, Comité pour l’histoire économique et financière de la France, 2002, p. 32-41.

⁴ Voir un exemple tardif, l’affiche pour « La porteuse de pain, grand roman dramatique populaire par Xavier de Montépin », vers 1884 : Ségolène Le Men, *L’affiche de librairie au XIX^e siècle* (cat. exp.), coll. « Les dossiers du musée d’Orsay », Paris, Musée d’Orsay, Musée de la publicité, 1987, p. 37.

⁵ Céline Asségon, *La photographie du travail : chantiers, usines et mines (1850-1915). Pour une contribution à l’analyse des modalités de représentation*, mémoire de 3^e cycle de l’Ecole du Louvre, en cours, sous la dir. de Michel Frizot.

⁶ Roger Lauxerois, « Papiers de commerce », *Paysage industriel à Vienne, d’usines en usines*, dans *Paysage industriel à Vienne, d’usines en usines* (cat. exp., Vienne, Cloître de Saint-André-le-Bas, 7 juil. 1997 - 4 janv. 1998), Musées de Vienne (38), 1997, p. 58 ; *Images du patrimoine industriel et commercial. En-têtes d’Ille-et-*

L'inventaire s'ouvre ainsi, vers 1760, sur les corderies des *Ports de France* de Joseph Vernet¹ et le décor du salon du directeur Pierre Pignet, représentant l'extérieur et l'intérieur de la manufacture d'indiennes Wetter à Orange². Il se referme vers 1870 à l'heure où la lithographie de paysages à motifs industriels tend à disparaître au profit de la photographie, où s'achève la carrière de François Bonhommé (il n'exposa plus de nouvelles représentations du monde industriel après 1873), alors enfin que Paul Soyer expose *Les Forgerons, intérieur*³ (Salon de 1870), annonçant les représentations réalistes du travail et les figurations de l'ouvrier « grandeur nature » sous la Troisième République. Mais s'interrompre à cette date, n'était-ce pas se priver, précisément, de l'aboutissement d'une double évolution conduisant d'une part à la reconnaissance politique et esthétique de l'ouvrier d'industrie comme sujet de peinture d'histoire⁴, et d'autre part à l'affirmation de la cheminée dans le paysage impressionniste⁵ ? N'était-ce pas en outre s'arrêter trop tôt dans la chronologie de la première industrialisation⁶ ? C'était, en réalité, s'arrêter au seuil de la Grande Dépression, avant le phénomène de concentration périurbaine si bien suggéré par Georges Seurat. C'était surtout reconnaître à la période 1870-1914 sa cohérence propre, à l'échelle nationale comme à l'échelle européenne⁷, et mettre en évidence les expériences, souvent occultées, conduites au cours du siècle précédent.

La définition des limites territoriales n'a pas rencontré d'obstacle majeur : ont été retenues les œuvres qui, au moment de leur conception, montraient un site appartenant au territoire français. Nous n'avons tenu compte toutefois que des annexions durables. La France des cent trente départements fut une réalité éphémère, les images de l'industrie belge et hollandaise ne pouvaient être retenues. Il fallut faire une exception pour les vues de la papeterie de Leysse, en Savoie, afin d'intégrer le dessin de Théodore Lancelot de Turpin de Crissé (1810), premier jalon dans l'histoire des représentations pittoresques de papeteries, puis ceux de Giovanni Batista de Gubernatis (1828). Il nous a paru nécessaire d'intégrer

Vilaine, XIX^e-XX^e siècle, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 1997 ; Jean-Pierre LOCCI, *Du côté de l'en-tête. Commerce et industrie en Vaucluse, de 1850 à 1950*, ASPPIV, 2008.

¹ Cat. 1 et 2.

² Cat. 3 à 7.

³ Cat. 2105.

⁴ Nicolas Pierrot, « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art". La représentation du travail industriel dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », dans Patrick Descamps (dir.), *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (cat. exp., Dunkerque, Evreux, Pau), Paris, Somogy, 2001, p. 95-113.

⁵ La dernière contribution sur le sujet est celle de James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, technology and urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008.

⁶ Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France du XV^e siècle à nos jours*, Seuil, coll. « Points Histoire », 1998, p. 187-348.

⁷ Klaus Türk, « Industrielle Realismen », *op. cit.*, p. 176-241.

Une Salpêtrière de Durameau, quoique l'artiste ait composé son dessin à Rome : l'œuvre, d'une insigne qualité, au motif exceptionnel, fut très remarquée au Salon de 1765. Enfin, le souci de montrer l'ensemble du décor de la salle d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines (1854-1859), composé par François Bonhommé, nous a conduit à intégrer, par exception, les paysages et scènes d'intérieur consacrés par l'artiste à la Vieille-Montagne, site de Moresnet en Belgique.

Dans le cadre chronologique et territorial ainsi posé, il était possible de revenir sur la notion d'« industrie », jusqu'ici définie de manière implicite. A choisir un concept plutôt qu'un objet concret, le risque était grand de compliquer la définition des limites. Or ce choix détermine les critères de sélection des œuvres. Ces dernières, en retour, interrogent la notion. On reviendra longuement, dans un premier chapitre, sur l'étroitesse des premières moissons d'images – étroitesse qui ne préjuge en rien de la qualité individuelle des œuvres sélectionnées – réunies en France à partir des années 1950 et présentées comme autant de traductions du concept de « révolution industrielle ». Disons sans attendre que du côté des historiens de l'industrie, l'élargissement du choix fut tardif : « cette négligence a quelque chose à voir avec la sous-estimation dont ont longtemps souffert les images auprès des historiens de l'économie. Les chercheurs croisaient des images sans s'y attarder. Les archives écrites apparaissaient beaucoup plus utiles au propos des historiens. Une correspondance commerciale valait évidemment plus que des panoramas d'usines ou des vues de magasins. D'autre part, la domination de l'histoire sérielle a contribué aussi à détourner le regard de ce type de document »¹. Pour changer de cap, il fallut notamment, à partir des années 1970-1980, l'impulsion décisive de l'archéologie industrielle, conviant l'historien de l'économie et de l'entreprise « à prendre concrètement la mesure de son objet d'étude »² pour modifier les pratiques. A la lecture du terrain s'ajoutait celle des représentations d'usines. Quelques peintures et dessins, de nombreuses estampes et photographies offraient en outre de précieux supports de valorisation, celle de la connaissance comme celle des bâtiments conservés ou reconvertis. Ce faisant, les vestiges et les images offraient de l'industrie française un visage renouvelé.

¹ Denis Woronoff, « L'historien de l'industrie à la rencontre des images », dans Robert Belot, Pierre Lamard, Xavier Laurent et al., *L'image d'industrie et ses usages. Histoire et iconographie*, colloque organisé à Sévenans et Belfort par l'UTBM, 19 et 20 juin 2008, à paraître.

² Anne-Françoise Garçon, « Techniques : une histoire entre acteurs, idées et territoires... », dans Jean-François Belhoste, Serge Benoit, Serge Chassagne et Philippe Mioche (dir.), *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2004, p. 521.

La difficulté du choix des « images de l'industrie » n'est pas sans rappeler celle des sites étudiés par l'archéologie industrielle, difficulté posée en ces termes dès 1980 par Maurice Daumas : « le mot industriel, quant à lui, prête à des interprétations diverses. Il peut désigner les lieux et moyens de production, ainsi que parfois les produits eux-mêmes. Manufactures et usines sont explicitement impliquées, mais qu'en est-il des ateliers artisanaux ? (...) L'archéologie industrielle est intéressée par la recherche des vestiges des ateliers dont sont issus, par une voie ou une autre, les établissements industriels. L'intérêt s'étend aussi à des ensembles artisanaux qui ont caractérisé certaines régions géographiquement bien délimitées, même si leur activité s'est épuisée sans déboucher sur la transformation industrielle »¹. L'historien ne définissait pas l'artisanat, mais déjà, par le refus d'une approche strictement statistique de l'industrie, il invitait à l'étude des enveloppes ordinaires, autant que prestigieuses, dissimulant des activités de production. Il désignait aussi bien la corderie de Rochefort, la Monnaie de Paris ou les grandes usines métallurgiques, que les unités modestes significatives du tissu industriel français. Notons que dès le début du XIX^e siècle, lorsque se fixa le sens actuel de la notion – sur lequel on reviendra – la question ne fut pas étrangère aux organisateurs des premières expositions des produits de l'industrie, puis des expositions universelles, soucieux de valoriser auprès des nations étrangères les produits du luxe parisien et par voie de conséquence les petits ateliers urbains². Quelques œuvres importantes portent la marque de ce dilemme.

Quitte à loger, derrière le mot « industrie », « toutes sortes de métiers, d'ateliers, de configurations de travail »³, n'était-il pas raisonnable de se limiter à un secteur ou à une branche ? A son tour, la question invite à « prendre concrètement la mesure » des œuvres rencontrées. La plupart des collections étudiées – musées, bibliothèques, archives, collections particulières, dont la présentation détaillée occupe le deuxième chapitre⁴ –, sont plus souvent classées par artistes ou par lieux que par thèmes iconographiques, encore moins par branches d'industrie. En les parcourant, la rareté présumée de la thématique invitait à ne perdre aucune occurrence : les trouvailles, concernant notamment les représentations du travail, ne furent jamais accomplies dans la branche souhaitée. S'il est quelques paysages façonnés par l'industrie qui, tels les paysages miniers, pouvaient faire l'objet de traitements autonomes, les œuvres étaient trop peu nombreuses et appelaient des comparaisons. En outre, plusieurs séries

¹ Maurice Daumas, *L'archéologie industrielle en France*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 430.

² Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, « Les classifications d'expositions universelles », *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 23-24.

³ Denis Woronoff, « Introduction », Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (édit.), *op. cit.*, p. 5.

⁴ La liste, avec renvois au catalogue, en est fournie dans la rubrique « Sources du catalogue » au sein de la section « Sources et travaux » placée en fin de volume.

de lithographies, célébrant les richesses d'un même territoire, montraient les usines de plusieurs branches. Enfin les traits communs peuvent être nombreux entre deux constructions ayant abrité conjointement ou successivement plusieurs activités relevant de secteurs différents. Une méthode, on le verra, est à inventer pour rechercher l'industrie dans l'image et comprendre la signification de motifs secondaires. Bien des œuvres ne se résument pas au motif industriel qu'elles contiennent, l'enjeu étant toutefois de déterminer dans quelle mesure ce motif est employé pour construire l'image. Il faut compter également avec le manque de précision des artistes, montrant ici une « usine », là une « fabrique », mentionnant souvent un simple toponyme. Car c'est bientôt la figure symbolique de l'usine, flanquée de sa roue ou de sa cheminée, qui est interrogée dans le paysage des peintres. Même si des regroupements s'imposent – on distinguera par exemple la série des fours à chaux de celle des hautes filatures mécaniques – seul un corpus ouvert pouvait permettre d'éviter la construction de cohérences *a priori*.

Notre ambition par suite était de montrer que le refus d'une acception restreinte du concept de « révolution industrielle », notion conduisant à privilégier les images de la « rupture », au profit d'une définition plus ouverte de l'industrie, attentive à la variété de ses formes concrètes, traditionnelles ou récentes – étudiées notamment dans le cadre empirique de l'archéologie industrielle –, permet seule la redécouverte des « images de l'industrie » française ;

Qu'ainsi définie, l'industrie – ses paysages, ses architectures, ses espaces intérieurs, ses équipements et ses ouvriers au travail – ne fut pas d'emblée désignée par les arts de l'image comme altérité culturelle. La proposition inverse est très défendue, fondée sur le silence des artistes. Il faudra certes évaluer cette production, mais surtout préférer la lecture des œuvres au discours sur l'absence. Si l'on souhaite une formulation positive, il s'agit de montrer que la plupart des artistes confrontés aux manifestations concrètes de l'industrie française, peu nombreux, libres ou contraints par une commande, se sont attachés à en suggérer la possible valeur esthétique et culturelle, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'usine ;

Que si la description pittoresque du territoire a depuis les Lumières intégré la variété des formes industrielles – ses paysages et fort secondairement ses intérieurs – affirmant ainsi leur possible légitimité esthétique, montrant la variété des richesses et des curiosités nationales, les années 1840 et l'approche de l'Exposition universelle parisienne de 1855 marquent une première rupture. La relative spécialisation des artistes et le cantonnement du

thème à la gravure de vulgarisation révèlent une cristallisation des positions. Les artistes, souvent peu renommés, en recherche de commandes, s'installèrent dans une double dépendance : celle des commanditaires, donnant naissance à une esthétique spécifique de l'usine – parfois en peinture, mais le plus souvent par la lithographie et singulièrement la gravure sur bois debout (non étudiée ici), dominante ; et celle de la tradition documentaire et pittoresque du paysage comme de l'intérieur, au succès presque assuré. Cette double dépendance ne fut aucunement destructrice de recherches formelles : c'est qu'il fallut dans le même temps intégrer la multiplication des hautes silhouettes de filatures, des forges à l'anglaise, les villes armées de cheminées et, pour ceux qui franchirent le seuil des ateliers, en réussir la lecture. D'où la recherche sur les formats, sur les connexions visuelles, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'usine, sur l'articulation de motifs dissociés que l'artiste, par la compréhension du sujet, dut fondre dans une chaîne narrative. C'est ici que l'on retrouve, parfois, la traduction du discours de l'ingénieur que François Bonhommé souhaita élever à la beauté de l'image peinte ;

Qu'il exista toujours parallèlement, depuis la fin du XVIII^e siècle, une création plus libre, toujours confidentielle. Quoique plus distante, elle fut rarement dénonciatrice. Avant les impressionnistes, les paysages industriels, avec ou sans cheminées, furent interrogés dans leur rapport avec la nature. Avant Menzel, avant les peintres français de la dignité du travail sous la Troisième République, la figure de l'ouvrier et ses conditions de travail furent approchés. Intérêt marginal, qui n'effleura pas les peintres « réalistes » de la génération militante de 1848. L'ouvrier d'industrie, à la différence du paysan, ne fut que tardivement traité pour lui-même.

L'étude se décline en trois parties thématiques. La première retrace l'évolution des choix opérés depuis le milieu du XX^e siècle par les recherches en histoire de l'art comme en histoire de l'industrie, choix concernant non seulement les critères de sélection des œuvres, mais également les lectures, variées et éprouvées, offertes par chaque discipline à la compréhension des œuvres. Au terme du parcours, il s'agit de proposer l'élargissement des critères, et d'indiquer surtout les voies possibles d'une articulation des approches et des lectures, dans le cadre d'une histoire culturelle de la diversité industrielle, nécessairement pluridisciplinaire. Alors pouvait être exposé le cheminement consenti dans la documentation et les collections pour construire le catalogue des œuvres. Une première évolution conjointe des paysages et des intérieurs se dessine, toujours dans la confidentialité, à la découverte des livrets du Salon et des albums d'estampes. La distribution des œuvres dans le temps, dans

l'espace, par supports, par genres et selon les principaux thèmes abordés, permet enfin l'évocation des conditions générales de la création.

La deuxième partie traite des paysages. Il s'agit d'étudier, en suivant la chronologie, les modalités d'inscription des motifs industriels dans les paysages des artistes. Les vues d'architectures et paysages topographiques dominent d'emblée, portés par l'essor du voyage érudit et de l'errance sentimentale. Quelquefois les peintres, plus encore les dessinateurs de vues retiennent au détour d'un chemin, parmi d'autres curiosités, le motif du moulin à papier, d'une manufacture ou d'une grande forge à l'anglaise. Il faut suivre parallèlement l'évolution des « portraits » d'usines commandés par les propriétaires ou directeurs d'établissements, ainsi que la naissance des premières séries spécialisées destinées aux entrepreneurs et aux élites locales. A l'approche de l'Exposition universelle de 1855, les lithographies chantèrent plus volontiers les fastes du progrès, lorsqu'une minorité de peintres interrogeaient déjà le motif de la cheminée. Chaque exemple documenté peut être l'occasion d'étudier l'évolution, libre ou dictée, du rapport perçu entre l'usine, la nature et le paysage urbain, relation faite de rupture, d'intégration voire d'une possible reconnaissance de la beauté formelle des architectures de la production.

La troisième partie propose de franchir le seuil des ateliers. Il s'agit en premier lieu d'évaluer l'importance du thème, par comparaison avec les paysages. Le parcours à travers les œuvres débute avec l'éclat intérieur des manufactures de la fin du XVIII^e siècle. L'exigence de narration technique, attestée par la lecture des gestes, des outils, des machines et de leur mise en ordre, dicte partiellement le travail des artistes à la recherche du choix d'un style et d'un vocabulaire. Le constat de pénurie s'impose après 1800, malgré la permanence du thème de la visite, l'intérêt de quelques artistes pour l'affinerie au bois et la réalisation exceptionnelle du *Service des arts industriels* en porcelaine de Sèvres, par Jean-Charles Develly. Avec la Monarchie de Juillet apparaissent les représentations de la grande industrie sidérurgique et se distingue le talent de François Bonhommé. Jusqu'à la fin du Second Empire, on recherchera dans son œuvre et plus encore dans celles de ses contemporains, souvent méconnues, la permanence des formules anciennes – narration technique, scène de visite, regards personnels –, les raisons du confinement du genre à l'estampe documentaire et les premières tentatives, en peinture, pour figurer « grandeur nature » l'ouvrier d'industrie.

PREMIÈRE PARTIE

Rechercher l'industrie dans l'image

CHAPITRE PREMIER

Critères et contours

Explorer les liens complexes qui unissent en France, aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'industrie et sa figuration par les arts visuels – ici les œuvres peintes, dessinées ou gravées considérées sous leurs aspects iconographiques et formels, sans négliger leurs usages en tant qu'objets – suppose en premier lieu de préciser la définition, l'extension et la chronologie de cette activité fabricante envisagée comme source d'images. Quels bâtiments ou scènes de travail, quel ensemble de référents objectifs l'« industrie » offrait-elle au regard des artistes ? La question, sans doute, pourra sembler prématurée : la lecture des images elles-mêmes est susceptible de venir modifier la perception d'une réalité aux contours incertains. L'existence d'une « thématique industrielle » procède en outre, au moins partiellement, de la mise en évidence de réseaux iconographiques et formels internes au corpus en construction, ouvrant la voie aux découvertes les plus inattendues.

Pour autant, l'établissement d'une assise documentaire exige, en amont, quelques fondements liminaires, requiert un cadre d'investigation, même réduit à la liste ouverte des sujets probables. Le risque demeure important, toutefois, de trop étendre ou de réduire abusivement le champ des œuvres à retenir. Aussi un détour s'impose-t-il par l'analyse des différents critères de sélection jusqu'ici retenus par l'historiographie – en histoire de l'industrie comme en histoire de l'art – signalant au passage la relativité de toute approche

thématique en histoire des images. Ces critères, quoique rarement formulés, ont sensiblement varié depuis une soixantaine d'années, au gré de l'élargissement des connaissances et du renouvellement des concepts élaborés dans le cadre des travaux d'histoire économique et industrielle. Leur variation explique en partie, autant que le déficit d'inventaire ou les lacunes des collections, l'inégale extension des séries d'images offertes à l'appui des premiers essais consacrés aux représentations figurées de l'industrie.

Un thème rare : tel fut, très tôt, le sentiment partagé. Ce premier constat de pénurie, quoique potentiellement fondé, est d'abord la conséquence d'un choix conceptuel. Rechercher en France, singulièrement depuis l'essor industriel des années 1950, les images de l'art témoignant de la « révolution industrielle » et du « machinisme », notions qui souvent présidèrent à la composition des premières séries d'« images du travail », conduisait ordinairement à se perdre dans l'épais silence des sources. Inversement, à partir des années 1970, dans un contexte de désindustrialisation, les acteurs des principales disciplines intéressées par l'histoire des paysages et de la société – historiens de l'industrie et historiens de l'art en recherche d'œuvres à exposer, à publier, à interroger, à expliquer selon leurs démarches spécifiques – exhument nombre d'« images de l'industrie » oubliées. Les découvertes récentes, en nombre croissant, quoiqu'en ordre toujours très dispersé, sont étroitement liées à la prise en compte de la « pluralité des mondes industriels »¹ : il s'agissait d'ouvrir la thématique à l'entière variété des formes concrètes de l'« industrie », notion toujours en débat. On retrace ici ce cheminement, ce difficile enrichissement du corpus, afin de mieux asseoir les principes d'un catalogue envisagé comme une étape provisoire dans la trajectoire ainsi tracée.

L'implication de plusieurs disciplines dans la redécouverte des œuvres invitait, par suite, à considérer la nature de leurs questionnements, de leurs approches originales. Celles-ci n'ont rien d'irréductible. On souhaiterait démontrer, à l'inverse, leur possible convergence. Esquisser une histoire culturelle de la diversité industrielle par la compréhension de ses images, plus précisément évaluer la contribution des arts visuels, en France, aux processus d'appropriation, de légitimation ou de disqualification culturelle de l'industrie, suppose l'articulation raisonnée des préoccupations de l'histoire matérielle, des traditions méthodologiques de l'histoire de l'art, et des acquis récents de l'« histoire des images ».

¹ Gérard Gayot, *Les draps de Sedan, 1646-1870*, Paris, EHESS/Terres Ardennaises, 1998, p. 7.

1. Les images de la « révolution industrielle » en France, ou le corpus introuvable

*Saisir « l'esprit de la révolution industrielle »,
la difficile application en France d'un projet fondateur*

Un modèle britannique ?

Le concept de « révolution industrielle » a produit ses florilèges. On ne s'étonnera pas que le premier d'entre eux, *Art and the Industrial Revolution*¹ de Francis Donald Klingender, publié en 1947, accorde une place centrale à l'Angleterre du XVIII^e siècle. On sait que l'expression, apparue dès les premières années du XIX^e siècle sous la plume d'observateurs français tels que Jean-Baptiste Say, Sismonde de Sismondi ou Adolphe Blanqui, puis rendue célèbre par les analyses de Friedrich Engels sur la condition ouvrière à Manchester en 1844², renvoie prioritairement au modèle canonique de l'industrialisation anglaise. Malgré cette réduction du champ géographique – étendu ponctuellement, on le verra, à la Belgique et à la Suède – et la fragilisation de la notion depuis les années 1970³, *Art and the Industrial Revolution* conserve dans la littérature scientifique européenne relative à l'histoire et à la sociologie de l'art, le statut d'œuvre pionnière, voire de « classique »⁴, et requiert à ce titre un examen particulier. D'autres travaux l'ont certes précédé. On songe notamment au catalogue

¹ Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Londres, Noël Carrington, 1947 ; seconde édition révisée et étendue par Arthur Elton, Evelyn, Adams et Mackay, 1968 ; rééd. de la seconde édition, Saint-Alban (Royaume-Uni), Paladin, 1972.

² Sur les origines de l'expression « révolution industrielle », voir Anna Bezanson, « Early Use of the Term Industrial Revolution », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 36, 1922, p. 343-349. Sur sa diffusion en Grande-Bretagne et la variété de ses usages, voir le récent article de Julien Vincent, « Cycle ou Catastrophe ? Perspectives critiques sur "l'invention de la Révolution Industrielle" en Grande-Bretagne, 1884-1914 », dans Jean-Philippe Genet et François-Joseph Ruggiu (dir.), *Les idées passent-elles la Manche ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 235-268. « Concept empirique », employé tour à tour pour désigner une « catégorie de l'histoire économique » (l'économie britannique de la fin du XVIII^e siècle) puis une « réalité sociale contemporaine » (en Grande-Bretagne, avant 1914), la notion de « révolution industrielle » s'est imposée pour désigner un fait de civilisation relevant aussi bien de l'histoire des techniques, de l'histoire économique et de l'histoire sociale que de l'économie politique.

³ Les années 1970 marquent en Grande-Bretagne le développement des études relatives aux formes de production antérieures à la « révolution technique », composantes essentielles de l'industrialisation britannique jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Voir Patrick Verley, « La révolution industrielle anglaise : une révision », *Annales ESC*, 46, 3, mai-juin 1991, p. 735-736.

⁴ Jean-Louis Fabiani, « Introduction à l'œuvre de Francis D. Klingender », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 23, sept. 1978, p. 20 ; Jean-Yves Andrieux, « Art and Industry : notes on art as source for industrial history and archeology », *Transactions for international conference on the conservation of the industrial heritage*, Barcelone-Madrid, TICCIH, 1994, conférence non publiée (remerciements à l'auteur d'avoir mis ce texte à notre disposition).

de l'exposition *Die Industrie in der bildenden Kunst* organisée en 1912 au musée des Beaux-Arts de Essen, « à l'occasion du jubilé du consortium Krupp »¹, puis aux travaux de Paul Brandt consacrés, au cours des années 1910 et 1920, aux « images du travail »². Ils forment les racines d'une tradition historiographique allemande dont l'influence, toutefois, est restée fort limitée en France. On préférera évoquer cette tradition dans un second temps, à travers ses derniers bourgeons, ces ouvrages et expositions qui aujourd'hui, outre-Rhin, contribuent à la redécouverte contemporaine des « images du travail » européennes.

Francis D. Klingender interroge les indices, littéraires ou graphiques, de bouleversements précoces et radicaux. C'est l'objet du premier mouvement – le plus dense et le plus neuf – d'une réflexion qui en comporte trois, conduisant jusqu'à la résolution dialectique, au terme du XIX^e siècle, de l'opposition entre l'acceptation et le refus de la « révolution industrielle ». Parmi les peintres de la rupture, Klingender distingue – ce trio devait être consacré par la plupart des auteurs – l'artiste suédois Pehr Hilleström (1732-1816), le peintre liégeois Léonard Defrance³ (1735-1805) et surtout Joseph Wright of Derby (1734-1797), « le premier peintre professionnel à exprimer l'esprit de la révolution industrielle »⁴. Membre de la Lunar Society⁵, Wright fut le portraitiste des « philosophes » – Erasmus Darwin notamment – et de quelques pionniers de l'industrie cotonnière : Richard Arkwright, Samuel Crompton, Jedediah Strutt. Comptant parmi ses œuvres majeures, *Le planétaire*, *La pompe à air* et *L'alchimiste*, huiles sur toile exécutées entre 1764 et 1771, expriment « l'enthousiasme du XVIII^e siècle pour la science »⁶. Elles ne sauraient être dissociées des scènes de genres et

¹ Lutz Engelskirchen, « Eisen und Stahl. Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland » [Fer et acier. Expositions sur l'image de l'industrie en Allemagne], *Die zweite Schöpfung, Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart* [La deuxième création. Images du monde industriel du XVIII^e siècle à nos jours], cat. exp. (Berlin, 2002), Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, p. 108.

² Paul Brandt, *Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst*, Düsseldorf, 1913 ; *Id.*, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, 2 vol. [Antiquité et Moyen-Âge, XVI^e-début XX^e siècle], Leipzig, A. Kröner, 1927-1928.

³ Deux artistes aux productions accessibles, dès l'Entre-deux-guerres, par les publications de Jules Bosmant et Sixten Rönnow : Jules Bosmant, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, J. Mawet, 1930 ; Sixten Rönnow, *Pehr Hilleström*, Stockholm, Nordiska Museet Forlag, 1929.

⁴ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 46 : « Joseph Wright was the first professional painter to express the spirit of the industrial revolution ». Sur Joseph Wright of Derby, voir notamment Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby, Painter of Light* [catalogue raisonné], Londres, Routledge and Kegan Paul / New York, Pantheon Books, 1968, 2 vol. ; Judy Egerton, *Joseph Wright of Derby, 1734-1797* (cat. exp., Londres, Paris, New York), Paris, R.M.N., 1990 ; Jane Wallis, *Joseph Wright of Derby, 1734-1797* (cat. de musée), Londres, Derby Museum & Art Gallery, 1997 ; Stephen Daniels, *Joseph Wright*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1999.

⁵ « Association provinciale de philosophes et d'hommes de science [...]. La Lunar Society comptait parmi ses membres les plus connus Josiah Wedgwood, fabricant de produits céramiques, Matthew Boulton et James Watt, industriels et promoteurs des techniques liées à la vapeur, le Dr. Erasmus Darwin [...], ainsi que Joseph Priestley, chimiste et théologien » : David Fraser, « Joseph Wright of Derby et la "Lunar Society" », dans Judy Egerton, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 48 : « The first paintings to express the enthusiasm of the eighteenth century for science ».

paysages qu'il consacra, au cours de la décennie suivante, à l'« industrie »¹. Sous cette rubrique, Klingender, suivi de Benedict Nicolson en 1968 puis de David Fraser à partir de 1979², rangent plusieurs scènes de travail métallurgique, *L'atelier de maréchal-ferrant*, *Une forge*, *Une forge vue de l'extérieur*, deux intérieurs de verrerie et la vue nocturne des filatures d'Arkwright (1782-1783). Notons qu'à l'exception de cette dernière, la plus tardive, les compositions de Wright ne célèbrent aucunement les seules « revolutionized industries »³. Point de machine à vapeur dans son œuvre, ni de machine textile, ni de scène de puddlage ou de coulée de fonte au coke, mais une maréchalerie et deux intérieurs de forges hydrauliques à marteau latéral, dispositif hérité de la fin du XVII^e siècle. Klingender esquivé, puis semble justifier cet écart, sans le signaler, en inscrivant l'œuvre de Wright dans la tradition des forges de Vulcain, marquée par les compositions de Jan Brueghel, de Velasquez ou de Louis Le Nain⁴. Joseph Wright of Derby demeure selon Klingender le peintre innovant de la « révolution industrielle » par sa capacité à combiner « des éléments réalistes et traditionnels »⁵ et par le soin qu'il accorde à la représentation du « procès de travail en tant que tel »⁶. « Philosophe »⁷ de la lumière, il déploie sa maîtrise des effets d'éclairage artificiel pour entraîner le regard vers les motifs essentiels de sa composition, ici un objet technique, là un geste ou un procédé : le clair-obscur devient l'agent d'une illumination de la découverte et du progrès. Replacée dans le temps long de l'imagerie technique, l'œuvre de Wright tranche encore par sa singularité. Klingender évoque les représentations antérieures, liées à « la croissance de l'industrie au XVI^e siècle »⁸ : une imagerie « technique » essentiellement, depuis le *De Re Metallica* d'Agricola en 1556, jusqu'aux planches de la *Description des Arts et Métiers* ou de l'*Encyclopédie*. La rupture inaugurée par le pionnier du Derbyshire n'en paraît que plus éclatante : « avec les images scientifiques et industrielles exécutées par Joseph Wright au cours des années 1766-1775, des sujets jusqu'alors confinés à l'art populaire et aux

¹ Benedict Nicolson, *op. cit.*, vol. 1, p. 237-238.

² David Fraser, *Joseph Wright of Derby*, Derby, Derby Art Gallery, 1979 ; *id.*, « Joseph Wright of Derby et la "Lunar Society" », *loc. cit.*, p. 26.

³ Selon l'expression de N.R. Crat, *British Economic Growth during the Industrial Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1985, cité par Patrick Verley, *loc. cit.*, p. 736.

⁴ David Fraser concède que le motif de *The Blacksmith's Shop* relève davantage d'« un travail artisanal traditionnel que d'une activité industrielle moderne ». Il précise en outre que *An Iron Forge* et *An Iron Forge viewed from without* montrent des « martinets hydrauliques qui, sans être une invention récente, étaient toutefois plus perfectionnés et allaient encore être utilisés au XIX^e siècle ». Cet équipement serait celui d'une fonderie « bâtie à Derby en 1734 » (David Fraser, « Joseph Wright of Derby et la "Lunar Society" », *loc. cit.*, p. 26).

⁵ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 50 : « *The Blacksmith's Shop* [...] combines realistic and classical elements ».

⁶ *Ibid.*, p. 51 : « What distinguishes Wright's industrial paintings from most earlier pictures with similar themes is his interest in the labour process as such ».

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

illustrations techniques intégraient pour la première fois la sphère des beaux-arts »¹. Et son œuvre d'apparaître – à la faveur d'une hypothèse non vérifiée – comme la source de la peinture d'industrie continentale. Diffusées à partir de 1771, les scènes de forges gravées de Joseph Wright of Derby auraient séduit Léonard DeFrance et Pehr Hilleström².

La thèse est féconde : la peinture de la « révolution industrielle » serait avant tout, au XVIII^e siècle, c'est-à-dire à son origine, l'expression d'une volonté commune, celle des entrepreneurs, des hommes de sciences et de quelques artistes, dans un contexte de croissance économique, d'émulation scientifique et d'affirmation individuelle. La même recherche d'une communion initiale – source d'une iconographie nouvelle – préside à l'étude des estampes britanniques de paysages industriels, produites en nombre à partir du milieu du XVIII^e siècle, grâce notamment à la diversification des techniques de coloration de l'estampe³. Klingender redit l'ancienneté de la « bi-valence artiste-technicien »⁴, offrant quelques exemples de graveurs experts dans la reproduction de dessins techniques comme dans celles de vues topographiques – deux aspects, selon Klingender, d'une même imagerie « documentaire »⁵. Surtout, le même « esprit » les traverse : dans la tradition d'Agricola, les dessins personnels ou imprimés des ingénieurs trahissent encore, notamment par la contextualisation paysagère et l'usage de figures humaines, une inspiration poétique : « Que ces dessins, expression la plus pure de la rationalité selon le regard de l'époque, soient rehaussés par l'éclat des sentiments, souligne le fait que l'unité de la pensée et de l'émotion n'était pas encore brisée »⁶. Voici le terreau initial des vues topographiques à motifs industriels en Grande-Bretagne, production dominante inspirée par la commande entrepreneuriale puis par l'essor des récits de voyages. S'y déploie, majoritairement, une iconographie de la fascination et de la rupture : « les sujets industriels ont été représentés en nombre croissant pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Des mines de charbon sur des landes reculées, des carrières sans fond

¹ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 54 : « With Joseph Wright's scientific and industrial pictures of 1766-75, subjects that had hitherto generally been confined to popular art and technical illustrations first entered the orbit of the fine arts ».

² *Ibid.*, p. 56.

³ Il manque toutefois une ébauche de recensement à l'appui de cette proposition. Voir depuis : *Art and the Industrial Revolution*, Art Galleries Committee Manchester, City Art Gallery, 31 mai-14 juil. 1968 (cat. exp.) ; sur Coalbrookdale, Stuart Smith, *A View from the Ironbridge*, Coalbrookdale, The Ironbridge Gorge Museum Trust, 1979 (cat. exp.) ; et Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770-1830*, Francfort-sur-le-Main, 1979.

⁴ Jean-Yves Andrieux, *loc. cit.*, p. 6.

⁵ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 61 : « The documentary designs that were reproduced as line engravings or aquatints fall, generally speaking, into the two categories of scientific and technical illustration on the one hand, and 'topography' on the other ».

⁶ *Ibid.*, p. 64-65 : « That even such drawing, which are the purest expression of the rational element in the outlook of the time, are brightened by a flash of sentiment serves to underline the fact that the unity of thought and feeling was not yet broken ».

ouvertes dans les montagnes, des usines sur le bord des ruisseaux, et surtout des ensembles sidérurgiques avec leurs fours à chaux fumants, leurs hauts fourneaux rougeoyants et leurs forges bruyantes, sont apparus aux yeux des chercheurs de pittoresque, comme les exemples parfaits du sublime »¹. Les œuvres montrent à loisir les transformations imposées aux paysages britanniques par les conquêtes de la technique – le chemin de fer et les ponts métalliques, celui de Coalbrookdale en premier lieu – les excavations minières, les manufactures à étages et les usines à cheminées. De cet « enthousiasme pour la technologie, la science et l’exploration au sens large » devait naître des « documents factuels » aussi bien que des « compositions témoignant d’une vive imagination et d’une grande subtilité »². Par suite, au début du XIX^e siècle, les nouveaux sujets inspirèrent le « grand art du paysage de l’Angleterre romantique »³. Pour Klingender, « l’image par excellence de la révolution industrielle »⁴ est une œuvre de Turner : le premier plan de *Newcastle-on-Tyne* (1823) montre une ville ancienne, mais la vieille Angleterre et la nouvelle se trouvent articulées dans l’image, le second plan, marqué de cheminées d’usines, suggérant la révolution en cours⁵.

Seconde rupture : un « changement radical dans l’attitude des artistes sur le monde qui les entoure »⁶ semble marquer les premières décennies du XIX^e siècle. Il est en effet, en Grande-Bretagne, des images romantiques de l’industrie moderne associée à l’Enfer (W. Read, *Drawing the Retorts at the Great Gas Light Establishment, Brick Lane*, gravure en couleur, 1821) ou des images de l’Enfer associées à l’industrie moderne (John Martin, *Paradise Lost*, gravures, 1824-1827). Parallèlement, et comme en échos, les textes de P. B. Shelley et W. Wordsworth, expriment l’avènement d’un « âge de désespoir » pour une partie des élites intellectuelles britanniques, un temps de découragement, de désillusion politique – suite aux « excès de la Révolution » et au retour de la « tyrannie » en France – et d’un sentiment d’incompréhension face aux changements brutaux de la civilisation⁷. Où trouver, dans ce cas, la description de la société issue de l’essor industriel et capitaliste ? Dans

¹ *Ibid.*, p. 66 : « Industrial subjects were illustrated in increasing numbers during the second half of the eighteenth century. Coal-pits on remote heaths, cavernous quarries in the mountains, mills on the banks of streams and, above all, the iron-works with their smoking lime kilns, blazing furnaces and noisy forges, appealed to the seekers of the picturesque as perfect examples of the sublime ».

² *Ibid.*, p. 58 : « an enthusiasm for technology, science and exploration in the broadest sense » ; « the prints here considered range from straightforward technical illustrations and records of fact to imaginative compositions of great subtlety ».

³ *Ibid.*, p. 58 : « the documentary drawings and prints of the eighteenth century developed by clearly defined stages into the great English landscape art of the romantic area ».

⁴ *Ibid.*, p. 85 : « But the image of the industrial revolution as a whole was summed up by Turner in his view of ‘Newcastle-on-Tyne’ ».

⁵ Selon l’interprétation reprise par l’auteur à Ford Madox Brown (1856), *ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 86 : « this radical change in the artist’s attitude to the real world around him ».

⁷ *Ibid.*, p. 87-114.

le roman de l'époque victorienne assurément, bien plus que dans une peinture de paysage, en déclin depuis Turner et Constable, atteinte selon Klingender – dont la tonalité marxiste se fait ici plus évidente – par la médiocrité de la commande bourgeoise et l'abandon des artistes dans les « banalités académiques »¹. La place demeurait occupée par l'estampe de vulgarisation, bientôt par la photographie, illustrant à loisir les conquêtes du chemin de fer et la gloire du Crystal Palace : « ainsi l'histoire de l'art inspiré par la révolution industrielle finit, comme elle avait commencé, dans l'humble sphère de la documentation »².

Troisième acte, et dernier temps de la dialectique : existe-t-il des images de ces « travailleurs » anglais, de ces « fils aînés de l'industrie moderne », de ces « hommes nouveaux » célébrés par Marx dans l'« Appel au prolétariat anglais » du 14 avril 1856 ? Le texte est reproduit en exergue du chapitre final³. Klingender ne dissimule pas sa déception face au peu d'empressement témoigné par les artistes et écrivains à répondre à l'appel, au modèle. Quoique désireux de « comprendre la condition et les perspectives de la classe ouvrière » et de « réveiller la conscience des classes dirigeantes », les grands romanciers de la période, ici Charles Dickens ou Frances Trollope, demeuraient « profondément perturbés » par les luttes contemporaines conduites par les Chartistes ; surtout, le langage, les coutumes et la morale des habitants des « taudis industriels » leur demeuraient étrangères⁴. Les artistes romantiques, quant à eux, n'offraient aucun accès à « l'esprit des travailleurs » : le très sentimental et très affecté *Pitmen Playing Quoits* (1840) d'Henry Perlee Parker, par exemple, n'est exact que dans sa restitution des détails vestimentaires. Il faut donc s'adresser aux ouvriers eux-mêmes. Or il existe un « artiste-forgeron », James Sharples, un ouvrier de la fonderie Kay, à Bury, un autodidacte qui, encouragé par ses contremaîtres et sa famille, finit par prendre des cours de dessin au *Bury Mechanic's Institute*, apprit la peinture à l'âge de 18 ans, et composa son œuvre maîtresse, *La forge* (1844-1847) durant ses temps de pause à l'usine. Il ne fit point carrière mais connut un succès ponctuel avec la version gravée de *La forge* (1859). Klingender veut ici approcher « l'esprit de fierté » des ouvriers, significatif de l'engagement syndical de Sharples. L'œuvre associe la restitution minutieuse de l'espace ordonné – fierté de l'ouvrier pour son travail – et l'héroïsation des métallurgistes à la manière des paysans de Millet : « la simplification de l'esthétique classique se marie aux détails

¹ *Ibid.*, p. 120-122.

² *Ibid.*, p. 122 : « Thus the story of the art inspired by the industrial revolution ends, as it began, in the humble sphere of documentation ».

³ *Ibid.*, p. 131 : « Chapter VII – New-fangled Men ».

⁴ *Ibid.*, p. 134.

réalistes afin d'exprimer l'héroïsme des fils aînés de l'industrie moderne »¹. Quelques pages conclusives évoquent la contribution britannique, dans le sillage de Ford Madox Brown dès les années 1850, à l'émergence en Europe d'une peinture réaliste du travail industriel, à partir des années 1870. Un large regard porté sur la peinture et la presse illustrée conduit jusqu'à la figure engagée de Steinlen : « Ainsi Ford Madox Brown et les reporters-illustrateurs anglais assuraient-ils le lien entre l'art documentaire, reflet de la révolution industrielle, et l'évolution de l'art continental qui témoignait de l'influence grandissante du Socialisme »².

L'Angleterre et le continent

Sans nécessairement reprendre à son compte l'inspiration ouvertement marxiste de l'auteur, l'historiographie européenne relative aux représentations de l'industrie ne put ignorer l'essai de Klingender, publié en 1947 puis réédité en 1968 et 1972. Il devait notamment nourrir le propos de l'exposition organisée à l'Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines en 1977-1978, *La représentation du travail, mines, forges, usines*³ (qui demeure, dans cette perspective d'histoire sociale de l'art, le moment scientifique et culturel de référence en France) et rencontrer la très riche tradition allemande d'exposition et d'étude des représentations du travail et de l'industrie européenne⁴, intégrant la création française.

La convergence est double. Elle concerne, d'une part, le choix d'une démarche ; d'autre part le choix des critères de sélection des œuvres. Arrêtons-nous sur la première convergence. L'hommage rendu à l'essai de Klingender est celui, avant tout, d'une histoire de l'art hostile au principe de « l'autonomie de l'art », sensible à « l'inscription sociale des

¹ *Ibid.*, p. 146 : « Classical simplification is combined with realistic details to express the heroism of the first-born sons of modern industry. »

² *Ibid.*, p. 150 : « Ford Madox Brown and the English reporter-illustrators from the link between the documentary art which reflected the industrial revolution and the trend in Continental art, emerging in the last quarter of the nineteenth century, which reflected the growing influence of Socialism » (dernière phrase de l'ouvrage).

³ Michelle Evrard et Patrick Le Nouêne, *La représentation du travail, mines, forges, usines*, (cat. exp., Le Creusot, Château de la Verrerie, sept. 1977-fév. 1978), Le Creusot, Centre National de Recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques (CRACAP) / Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1977.

⁴ Il n'entre pas dans notre propos d'expliquer les raisons de cette forte implication de l'historiographie allemande dans l'étude des représentations artistiques du travail et de l'industrie. Lutz Engelskirschen a récemment souligné le rôle des entrepreneurs allemands dès le début du XX^e siècle, ceux notamment de la métallurgie, soucieux de construire une image valorisante de leur activité par l'organisation d'expositions, à partir de 1912 et surtout après la Seconde Guerre mondiale (Lutz Engelskirschen « Eisen und Stahl. Ausstellungen zum Industriebild in Deutschland » [Fer et acier. Expositions sur l'image de l'industrie en Allemagne], *loc. cit.* (ci-dessus, p. 20, note 1), p. 108-113.

œuvres et des activités artistiques »¹. Approcher l'« esprit de la révolution industrielle »², le projet n'est pas, en effet, sans rappeler les fins d'une histoire de l'art inaugurée au début du XX^e siècle par Aby Warburg, celles de l'iconologie promue par Erwin Panofsky, contemporain de Klingender³. L'ambition et la méthode sont bien connues : solliciter les sources littéraires afin de comprendre l'image à partir de la saisie du contexte ; comprendre, en retour, une période à partir de ses images ; interroger les œuvres en tant que « symptômes culturels », accéder à « l'esprit » d'une époque par l'« enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques »⁴.

Au Creusot, Marcel Evrard, Michelle Evrard et Patrick Le Nouêne ne proposaient pas autre chose lorsqu'ils entendaient, « s'appuyant sur [la] critique interne » des œuvres, « cerner les rapports de l'homme avec le travail » puis étudier « les rapports entre un système de représentation, tel qu'il se met en place dans des conditions historiques et économiques données, et une transformation des systèmes de production ». Il s'agissait d'afficher l'ambition pluridisciplinaire du jeune écomusée, son action – à l'heure de la crise des années 1970 et de la désindustrialisation – pour l'enregistrement, l'interprétation et la valorisation de la culture industrielle et ouvrière : « Il reste à débrouiller l'épaisse complexité du réalisme, celui du XIX^e siècle, celui des Expositions Universelles, celui de 1936, les réalistes socialistes, révolutionnaires (...) ; l'attitude des artistes face à l'avènement industriel, face à la machine (...), face à la technique contemporaine ; l'artiste se concevant comme travailleur, etc... : toutes questions trop riches d'implications pour être laissées aux seuls historiens d'art »⁵. L'exposition privilégiait le temps long : du XV^e siècle, avec les paysages mosans de la mine et de la métallurgie, jusqu'au début du XX^e siècle et ses « monuments au travail » de Guillot ou Burolet. Elle se nourrissait de nombreuses recherches, depuis l'essai de

¹ Pierre-Michel Menger et Jacques Revel, « Mondes de l'art », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, nov.-déc. 1993, p. 1337.

² Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 46.

³ L'existence d'une influence réciproque n'est pas attestée. On notera toutefois, avec Jean-Yves Andrieux (*loc. cit.*), la contemporanéité et la convergence de leurs projets. L'ambition d'Erwin Panofsky, dès 1932, de constituer l'histoire de l'art « en tant que connaissance et non en tant que jugement normatif » en l'asseyant sur la théorie kantienne de la connaissance (Georges Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 116) aura vraisemblablement séduit Francis D. Klingender dont les convictions marxistes (voir notamment *Marxism and modern art*, publié en 1942) portaient à étudier l'inscription des arts dans l'évolution historique.

⁴ Extrait du célèbre « tableau » d'Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, 1939-1962*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

⁵ Marcel Evrard, « Préface », *La Représentation du travail, mines, forges, usines, op. cit.*, p. 3. On notera que dans les pièces du Château de la Verrerie avaient été installés, en contrepoint des œuvres d'art, des panneaux explicatifs montrant l'évolution des techniques industrielles, dont le propos s'appuyait notamment sur des planches de publications techniques (remerciements à M. Bernard Rignault).

Klingender jusqu'aux travaux récents de l'histoire de l'art américaine sur le « réalisme » français, en passant par quelques jalons de l'historiographie allemande, les travaux de Pierre Francastel en histoire sociale de l'art, ceux de René Evrard et Bertrand Gille en histoire des techniques – approches si différentes du point de vue méthodologique qu'il sera nécessaire d'y revenir plus loin. Le propos distinguait nettement le XVIII^e siècle (« Manufactures et machinisme, 1750-1789 ») du XIX^e siècle (« Machinisme et augmentation de la production »). Privilégier la métallurgie et la peinture conduisait, dans le premier mouvement, à solliciter les œuvres de Joseph Wright of Derby, Léonard Defrance, Louis Bernard Coclers¹ (artiste liégeois, premier maître de Léonard Defrance) et Pehr Hilleström. Une seule image – non exposée – de l'industrie française venait compléter la série : « La Manufacture de fabrication de nécessaire à barbe et rasoir », eau-forte de Claude-Louis Desrais et J. Le Roy. Ici, l'« avance anglaise explique le nombre important de tableaux qui, dès le XVIII^e siècle, rendent compte de la "révolution industrielle" »². La section relative au XIX^e siècle, en revanche, était essentiellement consacrée à la France. Quelles œuvres retenir, pour évoquer les « perfectionnements scientifiques et techniques » ayant « révolutionn[é] les moyens et les rapports de production en concentrant les fabriques dans les régions à fortes matières première ou à forte main d'œuvre », et pour permettre le « renouvellement complet, plus ou moins lent, de l'industrie française au détriment des anciens métiers ou des manufactures »³ ? Peu de chose, avant le Second Empire. Point de « rejet » ici, comme dans l'Angleterre décrite par Klingender, puisque la période précédente ne semblait avoir montré aucun intérêt pour le sujet. Mais une attention à l'évolution de la société selon d'autres modalités : « la rareté des œuvres représentant le travail industriel ne signifie par que les artistes demeurent étrangers aux mutations économiques du XIX^e siècle. Ils sont au contraire de plus en plus fortement concernés par celles-ci et prennent largement parti dans les débats politiques, idéologiques et culturels de l'époque, mais leur intérêt s'exerce plus dans le champ politique qu'industriel et économique »⁴. Point d'œuvres dénonciatrices – intuition confirmée depuis lors. On compte simplement quelques lithographies de « paysages romantiques » et quelques représentations de forges à l'anglaise, démarche « exceptionnelle » pour Théodore Chassériau (1819-1856), « circonstancielle » pour Charles Eustache (1820-1870), et « méthodique » pour François Bonhommé (1809-1881) dont la position désormais éminente n'est pas étrangère, on le verra,

¹ Patrick Le Nouëne accorda en 1985 une monographie à l'œuvre exposée : « Représentation d'une fenderie du XVIII^e siècle par Louis-Bernard Coclers », *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de l'Etat de Liège*, n° 4, 1985, p. 73-80.

² Michelle Evrard et Patrick Le Nouëne, *La Représentation du travail, mines, forges, usines, op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

aux efforts de Bertrand Gille, précédant les travaux de Karl Janke, Monika Wagner et Patrick Le Nouène¹. Les grands paysages miniers et métallurgiques, les grandes scènes de travail sidérurgique composées par Bonhommé dit « le Forgeron » dominant l'exposition dans sa partie consacrée aux années 1830-1870. Enfin, le dernier tiers du siècle est traité avec égards, dans une perspective affirmée d'histoire sociale. Voici les peintres de la grève (Alfred Roll, Jules Adler), témoins d'un « accroissement de l'esprit de révolte »² ; puis les peintres républicains « du travail » (Fernand Cormon, Joseph Guedry ou Jean-André Rixens) et les peintres « des travailleurs » (Constantin Meunier en Belgique) ; enfin les peintres « mêlés aux mouvements socialistes et anarchistes », tels Maximilien Luce ou Théophile-Alexandre Steinlen, « pren[ant] conscience d'une classe au travail et de son originalité (...), s'engage[ant] à ses côtés dans la vie politique en impliquant leurs œuvres »³.

La synthèse devait être durable. Le corpus national des images de la « révolution industrielle », quoique majoritairement consacré aux forges et aux mines, était approximativement fixé. Légèrement augmenté, depuis notamment l'exposition *Images du travail, peintures et dessins des collections françaises* (1985)⁴, il est aujourd'hui repris par les synthèses de l'historiographie allemande ambitionnant d'étudier les images du travail et de l'industrie à l'échelle européenne. Klaus Herding, en 1987, puis à l'occasion de la grande exposition berlinoise de 2002, *Die zweite Schöpfung, Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*⁵, rend hommage au « livre fondamental de Francis Donald Klingender sur l'art et la révolution industrielle »⁶. Mais l'échelle européenne l'invite à reformuler le propos : à profusion, les supports variés de la création artistique, les paysages et les représentations du travail sont ici associés pour envisager la réponse des arts à l'avènement de l'industrie, désignée comme « seconde création » – par opposition à la première, celle de la nature –, bouleversement présenté comme l'objet de révolte dans le champ culturel. Or d'emblée, l'attitude des élites françaises est montrée comme exemplaire : pourquoi, particulièrement en France, « les arts plastiques ne se sont-ils pas tournés

¹ Karl Janke et Monika Wagner, « Das Verhältnis von Arbeiter eine Maschinerie im Industriebild. Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie von François Bonhommé », *Kritische Berichte*, 5/6, 1976, p. 5-26 ; Patrick Le Nouène, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », colloque *Les réalismes et l'histoire de l'art. Histoire et critique des Arts*, mai 1978, p. 35-61.

² Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *op. cit.*, p. 20, citant Emile Pouget, *La CGT*, 1908.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Georges Banquier et Jean Lacambre, *Images du travail, peintures et dessins des collections françaises* (cat. exp. Biot, Musée National Fernand Léger, 6 juil.-7 oct. 1985), Paris, R.M.N., 1985.

⁵ Klaus Herding, « Die Industrie als "zweite Schöpfung" », in *Die zweite Schöpfung, op. cit.*, 2005, p. 11.

⁶ *Ibid.* : « Francis Donald Klingenders grundlegendem Buch über Kunst und Industrielle Revolution ».

spontanément vers la *grande industrie* en tant que nouveau sujet ? »¹. La question, devenue classique en sociologie de l'art depuis notamment, on le verra, les travaux de Pierre Francastel et Marc Le Bot sur les fonctions de la création artistique au sein de la société « machiniste », demeure essentielle. L'exposition berlinoise, ici très traditionnelle, privilégiait encore imagerie française de la « révolution industrielle », elle-aussi devenue classique, assurément propice à l'exposition. Si l'on excepte les planches de l'*Encyclopédie*, le XVIII^e siècle reste dominé par les paysages anglais², les clairs-obscur de Joseph Wright of Derby, Léonard Defrance et Pehr Hilleström³, quand le XIX^e siècle français, avant la Troisième République (on retrouve les impressionnistes⁴ et quelques peintres de la seconde génération réaliste) n'est représenté que par les paysages et scènes métallurgiques de François Bonhommé – opportunément soutenu par deux célèbres toiles d'Etienne Bouhot⁵ redécouvertes en 1982. Les exigences et les limites d'une exposition de peinture, embrassant l'essentiel du champ historique, explique assurément la sévérité du choix. Toutefois, très significativement, l'ambitieux programme « Bilder der Arbeit »⁶, conduit par le Klaus Türk depuis les années 1990, rassemblant aujourd'hui plus de 32 000 images⁷, scènes de travail et paysages, des origines à nos jours, se heurte également au cas français : quelles images, parmi de nombreuses œuvres françaises illustrant le travail, pour illustrer « l'industrie en tant que spectacle, de la fin du XVIII^e siècle jusque vers 1875 »⁸ ? *La Salpêtrière*⁹ de Durameau, la *Visite de la duchesse de Berry à Saint-Gobain en 1822*¹⁰ composée par Edouard Pingret en 1824 (vulgarisée par les travaux de Maurice Hamon) et quelques toiles de François Bonhommé. L'auteur précise : « les sources allemandes s'ouvrirent plus facilement que les sources étrangères. Nous n'avons pas pu jusqu'à présent entreprendre de recherches plus approfondies dans d'autres pays ». Deux autres limites, toutefois, cadrent le projet. S'il

¹ *Ibid.*, p. 10 « Warum hat sich die bildende Kunst nicht spontan der Grossindustrie als einem neuen Sujet zugewandt ? »

² Sabine Krifka, « Industrie als Spektakel und Sehenswürdigkeit – Die Entstellung der Industrielandschaft in England », *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 48-53. Sujet visité vingt ans plus tôt par Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770-1830*, Francfort-sur-le-Main, 1979.

³ Margot Th. Brandlhuber, « Die Wissenschaft vom "Eisenen Zeitalter". Léonard Defrance, Pehr Hilleström d. Ä. und Joseph Wright of Derby », *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 54-59.

⁴ Michael Diers et Bärbel Hedinger, « z. B. (Dampf-)Wolken – Von der Natur der Industrie in Bildern des Impressionismus nebst einer Allegorie », *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 48-53.

⁵ Cat. 270 et 272.

⁶ www.bilder-der-arbeit.de / « Publikationen aus dem Projekt "Bilder der Arbeit" » : vingt-trois publications entre 1989 et 2008. Klaus Türk est professeur de sociologie à l'Université de Wuppertal.

⁷ Klaus Türk, « Konstruktionen und Diskurse – Das Industriebild als gesellschaftsgeschichtliche Quelle », *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 38.

⁸ Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie*, Wiesbaden, Westdeutsche Verlag, 2000, p. 165-175. L'auteur indique 2300 œuvres pour la France, des origines à nos jours.

⁹ Cat. 8.

¹⁰ Cat. 276.

intègre des paysages, ce dernier porte d'abord sur les images du travail, propices à une lecture sociale : l'ouvrage « se pose moins de questions sur les styles, les moyens artistiques et les avant-gardismes que sur les constructions de vérités sociales par l'image »¹. Toutes les formes de travail sont envisagées, dans le prolongement de l'œuvre de Paul Brandt² ; il s'agit ouvertement de se démarquer « de la célèbre œuvre de Klingender par un sujet plus large, tant par l'époque que par le thème »³. Sans renoncer toutefois – seconde limite – à mettre en avant, lorsqu'il est question d'industrie, les images du « spectacle de la production »⁴.

Ainsi, par la volonté de marier l'étude des paysages industriels à celle des représentations du travail ; par l'intérêt porté aux supports variés de l'image, depuis la peinture de chevalet jusqu'aux estampes de vulgarisation ; par la confrontation de la littérature avec les arts de l'image ; par la recherche des fondements sociaux de la création ; par le souci enfin d'une lecture culturelle, sur la longue durée, de l'industrialisation et la recherche des rythmes de sa réception – malgré l'usage, chez Klingender, d'une dialectique sans doute difficilement transposable – cette tradition méthodologique demeure vivante et féconde. Mieux, la focale européenne, quoique déformante en raison de l'inégal avancement des inventaires, permet d'offrir un cadre chronologique pertinent, de justifier, en amont, la césure des années 1760-1780 puis, en aval, celle des années 1870, marquant l'avènement d'un « Royaume de la force »⁵, celui des « réalismes industriels »⁶. En revanche, il convient d'interroger cette tendance au maintien d'un corpus étroit – concernant notamment la France – choisi pour illustrer, en priorité, les ruptures de la « révolution industrielle ».

« Civilisation machiniste » et figuration de l'usine : décalage et refus

De fait, l'effort d'investigation ne fut pas encouragé, en France, par les réflexions de portée générale sur la relation entre les arts, la technique et le « machinisme ». Il est vrai que l'usage du concept de « machinisme » – au cœur de l'historiographie classique de la

¹ *Ibid.*, p. 11 : « er [der vorliegende Band] fragt weniger nach Stilen, Kunstmitteln und Avant-gardismen als nach bildlichen Konstruktionen gesellschaftlicher Wirklichkeiten ».

² Paul Brandt, *op. cit.*

³ Klaus Türk, *Bilder der Arbeit, op. cit.*, p. 12 : « Von dem Gegenstandsbereich des berühmten Werkes von Klingender unterscheiden wir uns durch einen zeitlich wie thematisch breiteren Gegenstandsbereich ».

⁴ *Ibid.*, p. 155 : « Schauspiel der Produktion ».

⁵ *Die zweite Schöpfung, op. cit.*, p. 216 : « Das Reich der Kraft. Auf den Spuren Adolph Menzels, 1875-1915 ».

⁶ Klaus Türk, « Industriellen Realismen, von den 1870er Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkriegs », *Bilder der Arbeit, op. cit.*, p. 176-241.

révolution industrielle¹ – désigné comme une réalité matérielle puis comme équivalent de « civilisation industrielle » n’invitait pas d’emblée, dans les travaux pionniers de Pierre Francastel au début des années 1950, à considérer la figuration concrète de l’usine et du travail. L’enjeu était ailleurs. Il s’agissait d’étudier « la situation particulière de l’art en face de la poussée technicienne et de ses modalités au XIX^e siècle »², d’examiner « les répercussions que l’entrée de la machine dans la société moderne avait eues sur le développement de l’art contemporain » et, pour ce faire, « de poser le problème sous un angle historique, remontant aux origines de la confrontation des arts avec les forces neuves de l’industrie »³. Néanmoins, l’analyse des fondements sociaux et idéologiques de l’opposition entre le Beau et l’Utile au XIX^e siècle offrait une explication générale – et durable – à la pénurie d’images de l’usine. Elle affirmait l’existence d’une hostilité radicale des élites et des artistes envers la machine et l’industrie.

Le passage est célèbre qui, s’appuyant sur le *Rapport* du comte Léon de Laborde publié en 1856 suite à l’Exposition universelle londonienne de 1851, entend décrire la naissance d’une « nouvelle idéologie d’où est sortie l’idée de la mécanisation du monde contemporain et du conflit irréductible de l’art et de l’industrie »⁴. Le comte de Laborde en appelle à leur « conciliation ». Cet effort, Pierre Francastel l’interprète comme une volonté de transfert « dans le domaine de la philosophie esthétique et économique, [de] la doctrine politique de son milieu : accepter la Révolution comme un fait, mais la concilier avec les forces supérieures et immuables de la société qui demeurent l’art, l’idéal, la religion, en un mot l’aristocratie, sinon uniquement celle de la naissance, du moins celle de l’esprit et de l’argent. Dans le temps même où l’ancienne aristocratie fait alliance avec la banque et avec la grosse métallurgie, le comte de Laborde préconise naturellement l’alliance de l’art avec la production industrielle. L’art devant naturellement aussi demeurer à ses yeux l’élément supérieur dans cette association »⁵. Distinction de l’art et du travail, du beau et de l’utile, la proposition de Diderot est brisée, et l’industrie reléguée : « Laborde se penche sur l’industrie avec la même horreur et le même désir de rédemption que Villermé découvrant à la même époque les horreurs sordides de l’industrialisation. Ni l’un ni l’autre n’envisage une solution

¹ Paul Mantoux, *La révolution industrielle au XVIII^e siècle. Essai sur les commencements de la grande industrie moderne en Angleterre*, Paris, Société nouvelle de Librairie et d’Edition, 1906, rééd. Paris, Gérard, 1959 ; Charles Ballot, *L’introduction du machinisme dans l’industrie française*, Lille, O. Marquant, 1923, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978.

² Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Editions de Minuit, 1956 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*

en quelque manière organique où l'impulsion viendrait des forces vives, productrices. Ils pensent régénération et ils tiennent *a priori* pour acquis que l'industrie, comme le prolétariat sa descendance, sont des maux acceptables, voire même nécessaires, dans l'univers du péché et de la rédemption. Pendant des générations, l'activité créatrice du monde moderne ne trouvera pas ses défenseurs »¹. Et ce jugement tranché – qui néglige la force du courant opposé, scientifique et moderniste dont *Les Chants modernes* de Du Camp constituent l'une des premières expressions littéraires² – de se trouver confirmé par les propos de Ruskin, distingué pour la fascination qu'il exerça sur ses contemporains, et dont l'« esprit plane encore parmi nous » : « Voilà la source (...) d'une série impressionnante d'opinions qui sont acceptées comme des vérités premières : que tout le mal, par exemple, qu'on peut penser de la mécanisation du travail doit se trouver en quelque manière compensé et racheté par la sauvegarde de l'artisanat ; qu'aux valeurs mouvantes et incertaines du présent s'oppose la sérénité immuable de la beauté ; que l'art est, avant tout, communion intime avec la Nature éternelle, infinie, immuable et consolatrice, rédemptrice même le cas échéant, et que la prise de contact de l'homme avec ce mystère quasi religieux de l'Art se fait nécessairement par une sorte d'abandon de l'âme, par une contemplation qui assimile, dans une certaine mesure, le goût à une prière et qui fait participer l'artiste à la création »³. Encore fallait-il confronter cette lecture aux éventuelles images de l'art qui, au cours du siècle, témoignèrent autant que les œuvres littéraires de la variété des représentations face aux mutations de l'industrie.

C'est à Marc Le Bot, suivant la voie ainsi tracée, que revint la mission de solliciter « les images que la peinture a données de la machine elle-même »⁴ afin de déterminer « à quels moments de ce processus [la « révolution industrielle »], selon quel rythme temporel et, d'abord, par quels moyens spécifiques l'art s'y trouve impliqué de façon active » – l'art étant considéré, dans cette « sociologie de la culture », comme l'une des « modalités du travail social »⁵. Or d'emblée, l'auteur pose un constat de pénurie. Le projet, en effet, conduit encore à privilégier les images de la rupture. La sélection des œuvres est ainsi dictée par leur aptitude à témoigner du « premier stade du machinisme, celui que le XVIII^e siècle a connu »⁶. Quelques grands ouvrages de référence en fournissent la définition, dont *La révolution industrielle au*

¹ *Ibid.*, p. 21-22.

² Les ouvrages classiques consacrés à l'attitude des poètes et romanciers français devant la machine demeurent : Marc Baroli, *Le train dans la littérature française*, Edition de l'école technique d'imprimerie, 1963 ; et Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 2 tomes, 1981-1982 (sur Maxime Du Camp, voir t. 1, p. 28-30).

³ Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 24.

⁴ Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », n° 16, 1973, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

XVIII^e siècle¹ de Paul Mantoux. Parmi les images reproduites ou simplement mentionnées, point de tableau, de dessin ni d'estampe isolée. La création française se limite aux illustrations de publications scientifiques et techniques². On observera que cette limitation n'est aucunement présentée comme un choix. Elle s'impose : « c'est seulement vers 1840 que la peinture de genre et la peinture de paysage mettront en scène des éléments de l'univers industriel en formation »³. Nous aurons à discuter cette proposition, qui ne repose sur aucun inventaire. Retenons qu'elle justifie la limitation de l'étude, concernant le XVIII^e siècle, aux seules planches de l'*Encyclopédie* : « Au XVIII^e siècle, seuls percevront et noteront les signes d'apparition [de « l'univers industriel en formation »], sur un mode qui n'est pas entièrement réductible à la représentation artistique, des esprits dont les intérêts intellectuels sont liés, par une volonté de coopération, aux nouvelles formes de la production sociale des richesses : au premier rang d'entre eux, les encyclopédistes, théoriciens optimistes et critiques du progrès et de la modernité »⁴. Même dans ce cas, toutefois, la rupture introduite par la « révolution industrielle » n'est pas consommée par l'image. Elle semble différée. Les planches de l'*Encyclopédie* mettent en scène des activités et des objets « artisanaux », ne suscitant aucune innovation plastique : « Au stade encore très artisanal qui est le sien au XVIII^e siècle, la machine est un objet de la pratique quotidienne parmi d'autres, sans statut esthétique qui la distingue des autres objets artisanaux ou des objets naturels »⁵.

Un « décalage » existerait donc entre l'irruption du « machinisme » et sa formulation par les arts⁶. S'il s'agissait d'attendre de la « révolution industrielle » qu'elle suscite une révolution iconographique et formelle, le résultat, assurément, est décevant : « l'avènement de l'industrie n'a pas d'emblée perturbé l'imaginaire plastique, du moins pour autant qu'il était conscient de lui-même (...). La présence réelle de ces formes qui s'introduisent dans l'univers visible du quotidien n'empêcha pas qu'elles demeurèrent longtemps presque inaperçues, au XIX^e siècle »⁷. Concernant la seconde moitié du XIX^e siècle toutefois, la proposition est plus nuancée, qui méritera d'être constamment discutée. Certes, le refus de l'industrie reste dominant : « La production artistique sous toutes ses formes, les diverses doctrines qui en sont comme le contrepoint, les débats moraux et politiques qui la prennent pour objet et pour

¹ Paul Mantoux, *op. cit.* Sont également mentionnés les ouvrages de Roland Mousnier, *Progrès scientifique et technique au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1958, et John U. Nef, *La naissance de la civilisation industrielle et le monde contemporain*, Paris, A. Colin, 1954.

² Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 60-61.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

enjeux, tout témoigne au XIX^e siècle d'une sorte d'aversion du regard devant les réalités industrielles concrètes, d'un refus, d'abord inconscient, puis explicite et polémique, qu'un rapport puisse être établi entre les nouveaux moyens du travail social et les valeurs de la culture »¹. Mais la peinture s'ouvre au thème de l'industrie : « Il était pourtant dans la logique des valeurs esthétiques communément admises au XIX^e siècle que la peinture, conçue comme une sorte d'enquête d'actualité, ait droit de regard sur la totalité des situations humaines »². Une place importante est accordée au projet descriptif et épique de François Bonhommé. Suivent les œuvres de Menzel, Meunier ou Luce, se bornant à une « révolution du sujet », avant que les impressionnistes puis les avant-gardes n'inaugurent une véritable révolution formelle³. Par l'intérêt de son questionnement, l'ouvrage de Marc Le Bot s'impose comme un jalon historiographique déterminant. Il doit être envisagé cependant à la lumière d'une documentation renouvelée. Dans son approche des XVIII^e et XIX^e siècles, il demeure en effet prisonnier d'un corpus doublement limité par le déficit d'inventaire et la quête d'une imagerie de la rupture.

Documenter la rupture technique et industrielle : la quête de l'exception

Un autre projet de connaissance pouvait-il susciter d'autres florilèges ? Les rares historiens de l'industrie – de la mine et de la métallurgie exclusivement – qui, dès les années 1950, interrogèrent les images en tant que sources d'histoire matérielle, contribuèrent à l'élaboration de ce corpus commun. On se limitera ici à l'historiographie d'expression française. Ainsi René Evrard, en 1955, dans *Les artistes et les usines à fer*, entreprenait d'étudier, à travers la peinture de l'Europe du Nord, « les installations industrielles des différentes époques »⁴. Le célèbre *Paysage avec haut fourneau et mine* de Joachim Patinir (ou Patenier, v. 1480-1524) retenait son attention pour le talent de l'artiste à « schématis[er] un fourneau primitif » ; il admirait les huiles d'Henri Met de Blès (v. 1490-v. 1550) et des frères Van Valkenborch (XVI^e siècle) pour leur fidélité au motif « du point de vue technique »,

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 83-114, 176-183

⁴ René Evrard, secrétaire de direction à la Compagnie générale des conduites d'eau (Liège), *Les Artistes et les usines à fer. Œuvres d'art inspirées par les usines à fer*, Liège, Solédi, 1955, p. 11 (réunion d'articles publiés les années précédentes dans *Les Venues*, journal d'usine de la Compagnie générale des conduites d'eau, Liège).

distinguaient les tableaux de Léonard Defrance et Pehr Hilleström¹ pour avoir « reproduit très fidèlement [des] forges wallonnes » ; il insistait encore sur le travail de Constantin Meunier, attentif aux « attitudes d'ouvriers métallurgistes au travail » et retenait enfin, au XX^e siècle, les œuvres du peintre liégeois Edouard Masson « dont les tableaux peuvent encore nous servir de documents »². On reviendra sur cette tendance à la réduction du sens de l'image. D'ailleurs, l'auteur et son préfacier doutent eux-mêmes de l'utilité d'une stricte démarche documentaire : « on ne trouve dans ces tableaux rien qu'on ne connut avant cette étude »³. En vérité, la fonction assignée aux œuvres, dans ce contexte, est toute autre. Il s'agissait pour Pierre Doat, directeur de la Compagnie générale des conduites d'eau (Liège) et commanditaire de l'étude, à l'heure de la Reconstruction et d'une forte croissance de la sidérurgie européenne – dans le cadre de la CECA (1951) – de contribuer à la valorisation culturelle de la branche. D'où le choix de peintures au fort pouvoir évocateur, et d'un discours technique en accord avec la sensibilité professionnelle des sidérurgistes.

Intention documentaire, intention pédagogique, valorisation culturelle de l'industrie lourde – minière et métallurgique – au début des Trente Glorieuses : Bertrand Gille, soucieux d'ouvrir l'histoire des techniques à l'histoire générale – inaugurant une stratégie de longue durée – et de promouvoir, en pionnier, une histoire culturelle des techniques, a tenté de concilier ces objectifs en France, dès le début des années 1950, au service de sa discipline. Il fallait pour cela des œuvres « exposables », souvent exceptionnelles. L'historien de la sidérurgie conçut, avec Marcel N. Barbier, une exposition qui fit date : *Les mines, les forges et les arts*⁴, organisée au début de l'été 1955 au Musée national des Travaux publics (Palais d'Iéna⁵), à l'occasion du congrès du centenaire de la Société de l'Industrie minière, « sous l'impulsion de son président M. Roger Cadet, Président des Charbonnages de France »⁶. Marcel N. Barbier, dans le catalogue, en présente clairement les enjeux : « toutes ces œuvres assemblées, qui couvrent cinquante siècles d'activité de l'industrie minière, appellent la méditation et la réflexion. Quoiqu'on puisse dire, écrire ou filmer pour critiquer nos temps

¹ *Ibid.*, p. 65-81. L'auteur publiait également l'année suivante : « Léonard Defrance, peintre des forges », *Industries*, n° 1, janv. 1956, p. 20-26.

² René Evrard, *op. cit.*, p. 105-106.

³ Robert Doat, sous-directeur de la Compagnie générale des conduites d'eau (Liège), « Préface », dans René Evrard, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Bertrand Gille, *Les mines, les forges et les arts* (Exposition internationale de l'industrie minière, 18 juin - 3 juillet 1955), Paris, Société de l'Industrie minière, 1955.

⁵ Le Palais d'Iéna abritait le Musée national des Travaux publics avant la fermeture de ce dernier en septembre 1955.

⁶ Marcel N. Barbier, commissaire de l'exposition, « Introduction », *Les mines, les forges et les arts*, *op. cit.*, p. 1. Charbonnages de France avait été créé en 1946 par la nationalisation des compagnies minières françaises.

modernes, le bilan de toute cette activité humaine est positif »¹. On comparerait volontiers cet événement à l'exposition « Eisen und Stahl » organisée à Düsseldorf trois ans plus tôt, en 1952, par les principaux sidérurgistes allemands sous le patronage de Theodor Heuss, président de la RFA. A ceci près qu'en Allemagne, « l'industrie lourde était restée dans les mémoires moins comme promoteur de l'art que comme productrice de fournitures de guerre. Aussi l'exposition devait-elle faire preuve de la conscience culturelle de l'industrie lourde allemande notamment vis-à-vis de l'étranger »². Si en outre, à Paris, l'art contemporain n'était pas absent, il ne devait pas servir, comme à Düsseldorf, de vitrine au mécénat sidérurgique. Quelles images retenir, par conséquent, pour valoriser l'histoire minière et métallurgique ? Sur les 311 objets rassemblés au Palais d'Iéna – de l'Antiquité jusqu'aux années 1940 – plus d'un tiers, soit 106 objets, concernaient les deux siècles de la « révolution industrielle ». Parmi les 46 œuvres choisies pour évoquer le XVIII^e siècle, « le siècle de la Révolution technique anglaise »³, peu de tableaux, mais un volume des *Voyages métallurgiques* de Gabriel Jars, quelques gravures de la *Description des arts et métiers* et de l'*Encyclopédie*, des porcelaines de la manufacture de Meissen, des outils d'apparat. Léonard DeFrance et Pehr Hilleström demeuraient les uniques représentants de la peinture d'industrie. Bertrand Gille affichait sa dette envers René Evrard, plusieurs fois mentionné. Seules deux vues gravées d'établissements français étaient exposées, une *Vue du Creusot au XVIII^e siècle* et *Les fourneaux de la Chartreuse*⁴. Plus riche fut la moisson pour le XIX^e siècle : sur 60 objets, 35 peintures et estampes, dont 17 concernant la France. Certes, l'historien attendait beaucoup mieux : « Le XIX^e siècle marque non seulement le succès définitif des techniques mais aussi l'avènement et le développement très rapide de la grande industrie. (...) On aurait pu croire les artistes sensibles à cette psychologie nouvelle, ou tout au moins attentifs à ce bouleversement de certains paysages, à ces nouveaux types sociaux qui viennent peupler les grandes villes. Il n'en a rien été, même après l'apparition du réalisme en peinture. A la fin du siècle les préoccupations sociales d'un Zola paraissent complètement étrangères – à part quelques exemples, de qualité il est vrai – au monde des artistes »⁵. Mais la série rassemblée ouvrait des voies. Quelques « gravures de paysages industriels » étaient montrées au public⁶.

¹ *Ibid.*, p. 3.

² Lutz Engelskirchen, *loc. cit.*, p. 111 : « War doch 1952 die Schwerindustrie weniger als Förderer von Kunst und Kultur denn als Produzent von Kriegsgütern dem Ausland vom Kulturbewusstsein der deutschen Schwerindustrie Zeugnis ablegen ».

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Respectivement cat. 97 et cat. 127 de notre catalogue.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Bertrand Gille s'appuyait sur le travail de Jean Adhémar, *Les Lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, Armand Colin, 1937 ; réédition dans les *Archives de l'art*

Bertrand Gille, familier des archives d'entreprises, obtenait de l'« Etablissement J.J. Carnaud et Forges de Basse-Indre » le prêt de deux toiles exceptionnelles, deux « Vues des forges de Basse-Indre »¹. Six œuvres de François Bonhommé, sept toiles et douze sculptures de Constantin Meunier formaient le cœur d'une section ouverte aux « dernières œuvres du réalisme »².

Une histoire suggestive de la mine et de la métallurgie par l'image, en somme. On notera que Raymond Rochette, peintre creusotin de la grande industrie, soucieux de célébrer les hommes au travail et « la monumentale beauté des énormes machines aux proportions démesurées », avait sous les yeux le texte de Bertrand Gille lorsqu'il prononça, en 1960, sa conférence intitulée « L'industrie, source d'inspiration de l'œuvre d'art »³. Quels pouvaient être l'apport de ces œuvres à l'histoire des techniques et de l'industrie ? La même année, l'organisation d'une seconde exposition, au Musée Lorrain cette fois-ci, offrait à Bertrand Gille l'occasion de préciser sa relation aux images. Sous le titre « La technique sidérurgique et son évolution », elle accompagnait le colloque international « Le fer à travers les âges », événement fondateur du Musée du Fer, futur Musée de l'Histoire du Fer de Jarville-la-Malgrange. Le public put découvrir des plans, des manuscrits, des objets évoquant « la métallurgie traditionnelle », « la révolution technique anglaise » et « le XIX^e siècle »⁴. Mais, ici encore, il semblait nécessaire de recourir aux œuvres dont l'« aura » rehaussait le discours de l'historien. C'était là leur principale fonction. Quant à leur éventuel usage documentaire, Bertrand Gille sembla d'abord la négliger. En introduction du catalogue, dans la liste des sources utiles à l'histoire des techniques, il retenait « les ouvrages imprimés », « la documentation manuscrite », « les documents judiciaires », « les archives des entreprises », les « vestiges archéologiques », les « vieux outils » et les « innombrables maquettes »⁵, aucunement les images. Leur séduction, cependant, étendait déjà son empire, avant même que des planches gravées, peintures et autres dessins soient placés au centre d'un

français, nouvelle période, F. de Nobele, t. XIX, 1976, p. 189-367 ; réédition dans une version illustrée : *La France romantique. Les lithographies de paysages au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1997.

¹ Cat. 1168 et 1169.

² Bertrand Gille, *Les mines, les forges et les arts*, op. cit., p. 17.

³ Raymond Rochette, *L'industrie, source d'inspiration de l'œuvre d'art*, communication présentée à l'Académie de Mâcon, le 7 avril 1960, rééd. dans Raymond Rochette, *dessins. L'industrie source d'inspiration de l'œuvre d'art* (cat. exp. Le Creusot, 6 déc. 1997 – 31 mars 1998), Le Creusot, Ecomusée de la CUCM, 1997, p. 10-23.

⁴ Bertrand Gille, *La technique sidérurgique et son évolution*, catalogue de l'exposition du Musée historique lorrain, organisée à l'occasion du colloque international, « Le fer à travers les âges », Nancy, Palais ducal, octobre 1955, p. 7-38.

⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

cour en Sorbonne et d'un ouvrage consacré aux ingénieurs de la Renaissance¹. Parmi les œuvres exposées à Nancy, Bertrand Gille distinguait la *Vue du Creusot au XVIII^e siècle*² pour son exactitude : « cette excellente gravure nous montre la disposition de l'usine à peine achevée. Ce premier exemple d'architecture industrielle de la grande industrie ne se différencie pas beaucoup de l'architecture classique »³. Par suite, il rechercha ces gravures afin d'enrichir les collections du Musée du Fer : « tous mes jalons sont maintenant posés pour ces achats de gravures, et dès qu'il y en aura en vente on m'avertira. D'ici peu de temps, on pourrait très facilement envisager une petite exposition des gravures d'usines françaises, donnant ainsi une rétrospective des plus grands établissements »⁴. L'exposition n'eut jamais lieu, même limitée aux œuvres les plus spectaculaires. Seuls un album de lithographies et 19 estampes isolées⁵ furent acquis pour le musée entre 1959 et 1966, date de son inauguration. C'est que l'historien des techniques avait trouvé son peintre. L'œuvre singulière de François Bonhommé était à redécouvrir : « Le peintre François Bonhommé n'a guère attiré l'attention des historiens de l'art », et si son œuvre « ne manque pas, et d'ailleurs nul ne le conteste, d'une valeur artistique certaine, elle apporte à l'historien de l'industrie des documents d'une importance extrême d'autant plus que nous sommes très pauvres en images de ce genre »⁶. Il pouvait, dès lors, dialoguer avec un témoin de la grande industrie minière et métallurgique : « Ces dessins sont presque des dessins d'ingénieur : rien n'est à reprendre dans le fourmillement des appareils, des tuyaux ou des commandes »⁷. Et même si, selon lui, le « Forgeron » ne donna pas « toute sa mesure » comme « peintre de l'ouvrier », la « collection complète » de ses croquis, qu'il fallait encore réunir⁸, constituait à ses yeux « un document

¹ Bertrand Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964. Cité par Paul Benoit, « Mines et métallurgie : l'image et l'histoire », dans « L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Age à nos jours », *Pierres et Terre*, n° 33, mai 1990, p. 7.

² Cat. 2.

³ Bertrand Gille, *La technique sidérurgique et son évolution*, op. cit., p. 24-25.

⁴ Lettre de Bertrand Gille au général Belorgey – l'un des administrateurs du CRHS – le 30 nov. 1959. Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer, boîte de conservation « Forges et fonderies 1 », inv. 59.11.1.

⁵ Cat. 103, 127, 131-133, 135, 257, 663, 1092, 1104, 1111, 1358, 1710, 1840, 1890, 1954 à 1966, 2266, 2315, 2329 et 2330.

⁶ Bertrand Gille (sous le pseud. de Bernadette Gérard), « François Bonhommé, dit le Forgeron », *Revue d'Histoire de la sidérurgie*, tome I, 1960-1, p. 43 ; rééd. dans *François Bonhommé dit le Forgeron, exposition*, Ville de Nancy, Musée du Fer, Jarville, nov. 1976, [p. 6].

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ Le fonds Auscher (du nom du chef d'atelier de la manufacture de Sèvres qui recueillit quelques pièces d'archives relatives à l'œuvre et à la carrière de François Bonhommé) fut acquis par le Musée de l'Histoire du fer en 1972, et l'*Album Abainville* en 1996. A ces deux occasions, le musée organisa une exposition sur l'artiste : Albert France-Lanord, [Avant-propos], dans *François Bonhommé dit le Forgeron, exposition*, Ville de Nancy, Musée du Fer, Jarville, nov. 1976, p. 4-5 ; Magdeleine Clermont-Joly, « Introduction », dans Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle* (cat. exp., Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer, 15 oct. -31 déc. 1996), Metz, Editions Serpenoise/Jarville-la-Malgrange, Musée de l'histoire du fer, CCSTI du fer et de la métallurgie, 1996, p. 11-12.

d'une exceptionnelle richesse sur les types d'ouvriers de l'industrie de cette époque »¹. Bertrand Gille ouvrait une voie, sans pour autant proposer de méthode – ni reléguer à priori l'approche esthétique – vers un usage des images, de certaines images, comme sources d'histoire des techniques : pour la connaissance des machines, des outillages et des espaces de travail ; pour la connaissance également, là où l'image demeure polémique mais irremplaçable, des attitudes et des gestes du travail.

*

* *

Depuis une soixantaine d'années, le corpus des œuvres d'art considérées comme illustratives du concept de « révolution industrielle » s'est enrichi, d'abord dans une perspective internationale, à partir de choix nationaux plus ou moins étendus. Les supports variés de l'image ont été sollicités, les paysages de l'industrie et les scènes de travail confrontés. Ces dernières toutefois ont été privilégiées. On recherchait, dans les figurations intérieures de l'usine, l'expression saisissante d'évolutions décisives, spectaculaires. Dans cette perspective, la contribution française à l'effort historiographique est restée fort modeste, au moins jusque dans les années 1980. La mine et la métallurgie, branches emblématiques – il manquerait ainsi le textile – ont accaparé l'attention. Deux grandes expositions ont fourni l'essentiel du corpus : l'une, portant un discours d'histoire des techniques, a pu exalter au Musée des Travaux Publics, durant les Trente Glorieuses, deux branches puissantes en croissance ; l'autre, au Creusot, privilégiant une histoire sociale des arts, a valorisé les mêmes branches désormais frappées par la crise des années 1970, au sein d'un « écomusée » – le premier – chargé de conserver une mémoire en péril. Dans tous les cas, la rareté des images fut soulignée. Le recours aux œuvres belges, anglaises et allemandes s'avérait indispensable pour construire un discours.

Quelques explications générales furent avancées, dès les années 1950, pour expliquer ce déficit. L'hostilité des élites intellectuelles et des artistes français à l'égard de la machine et de l'industrie, refus dont Paris aurait été l'un des principaux sièges au XIX^e siècle², devait durablement compromettre leur figuration, essentiellement dans la sphère des Beaux-Arts. Il ne s'agit pas ici, a priori, d'invalider cette proposition, mais de la confronter à la complexité

¹ Bertrand Gille (sous le pseud. de Bernadette Gérard), « François Bonhommé, dit le Forgeron », *loc. cit.*, p. 50.

² Klaus Herding, *loc. cit.*, p. 10.

d'un corpus rénové. La recherche de l'industrie en révolution, des motifs annonçant, en peinture comme dans les arts graphiques, une révolution du sujet n'a pas encouragé, en effet, l'inventaire des représentations de l'industrie française. Sollicité de manière exclusive par une histoire de l'art soucieuse d'identifier les expressions plastiques de la civilisation industrielle, ou par une histoire des techniques avide de scènes montrant les transformations des espaces de la production, les concepts de « révolution industrielle » et de « machinisme » se sont avérés discriminants. Privilégier leur usage a contribué à forcer le trait, à souligner d'abord l'attitude de retrait des artistes, celle notamment des artistes français, à l'égard d'une révolution « assez longue à se répandre sur le continent »¹.

¹ Bertrand Gille, *Les mines, les forges et les arts*, *op. cit.*, p. 12.

2. Fragments d'histoire et découverte des images

Il fallait élargir le cadre. La pertinence d'une investigation « hors-champs » trouve, rétrospectivement, un commencement de validation dans les découvertes – certes toujours peu nombreuses – qui depuis la fin des années 1950, et significativement depuis les années 1970, alimentèrent les approches thématiques relatives au thème du « travail », considéré dans sa globalité. L'effort pour « ressusciter »¹ les écoles provinciales de peinture et composer les monographies de leurs maîtres fut également déterminant. Dans le même temps, la promotion d'une histoire matérielle de l'industrie, stimulée par la démarche d'« archéologie industrielle », exigea de nouvelles images. Œuvres variées qui furent bientôt l'objet de regards croisés, dans une perspective pluridisciplinaire.

L'histoire de l'art redécouvre l'industrie

En 1957, le Bureau international du Travail et la ville de Genève organisaient une exposition de grande ampleur (30 pays, 635 œuvres exposées) en commémoration du 25^e anniversaire de la mort d'Albert Thomas². Les objectifs en étaient ambitieux : « notre dessein était, à l'origine, de faire de ce catalogue, comme de cette exposition d'ailleurs, une sorte d'histoire du travail vue par les artistes de tous les temps »³. Il s'agissait d'illustrer une narration, ou plutôt de la suggérer, les organisateurs ayant finalement renoncé à proposer, par le texte et l'image, une histoire universelle du travail. Même limitée à six sections, à six « thèmes de base d[evant] permettre de se faire une idée aussi exacte que possible de l'évolution du travail »⁴, soit « l'agriculture », « l'art de bâtir », « les arts du feu », « le textile », « l'usine et l'ouvrier » et « métiers et travaux divers », l'exposition permit de rassembler 5 images de l'industrie française, sur 13 œuvres datées de la fin du XVIII^e siècle. Depuis lors, par la multiplication des reproductions, elles ont été consacrées comme autant d'images symboles de l'industrie du royaume : l'« Intérieur d'un atelier de teinturerie aux

¹ François Pupil, « Maîtres et élèves », dans Eric Moinet (dir.), *Jean-Baptiste Claudot. Le sentiment du paysage en Lorraine au XVIII^e siècle* (cat. exp.), Nancy, Musée Lorrain/Serge Domini Editeur, 2006, p. 9.

² *Art et travail* (exp. Genève, 14 juin – 22 sept. 1957), Genève, BIT/Musée d'Art et l'Histoire, 1957. Une seconde exposition, portant le même titre, fut organisée à Charleroi l'année suivante, en 1958, à l'occasion de l'Exposition universelle de Bruxelles : *Art et Travail* (cat. exp.), Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 1958, 3 vol.

³ Pierre Bouffard, [Introduction], *Art et travail, op. cit.* (1957), p. 22.

⁴ *Ibid.*

Gobelins », la « Vue d'une fabrique de papiers peints » par Moette, une pièce de coton imprimée d'après le dessin Jean-Baptiste Huet, « Impression de tissu Oberkampf », ainsi que deux œuvres de Léonard Defrance exécutées dans les Ardennes françaises, « Extraction de marbre » et « Une tannerie »¹. Paradoxalement, les correspondants français n'envoyèrent – ou ne parvinrent à faire exposer – aucune évocation de l'usine au XIX^e siècle, malgré la fraîcheur de l'exposition du Palais d'Iéna. On note une trouvaille cependant, ce petit dessin de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) montrant l'intérieur d'un « Atelier de verrerie »².

Les historiens de l'art américains³ et français⁴ qui, à partir des années 1970, redécouvrirent les richesses et la variété du « réalisme » en peinture, portèrent une attention significative au thème du travail. Certes, les œuvres étudiées relevaient avant tout de cette « école de la blouse bleue » (Léonce Bénédite) qui sous la Troisième République, singulièrement après 1880, consacra la dignité du travail aux Salons comme sur les parois des édifices publics⁵. L'apport de l'exposition du Creusot, en 1977, puis de Cleveland et de Chartres peut être apprécié à la lumière de ce mouvement. Une vision large du « travail » permit de montrer quelques œuvres, toujours de qualité, suggérant la variété des espaces de la production, depuis *La taille de faux diamants au Pré-Saint-Gervais*⁶ de Jules Adler (1894), jusqu'aux *Verriers*⁷ de Jean Geoffroy (1905). Le foisonnement des travaux sur l'impressionnisme, souvent attentifs aux motifs de l'usine et de la cheminée, peut apparaître

¹ Les titres qui précèdent, mentionnés entre guillemets, ont été rédigés pour le catalogue de l'exposition (n° 353, 584, 372, 193 et 555). Voir respectivement cat. 21, 181, 96, 170 et 171.

² Exposé sous le n° 322. Voir cat. 2145. L'œuvre devait être une nouvelle fois exposée, sans exégèse, lors de l'exposition du Creusot en 1977.

³ Notamment : Linda Nochlin, *Realism*, 1971, rééd. Harmondsworth, Pinguin Books, 1977 ; Edward Lucie-Smith et Celestine Dars, *Work and struggle. The painter as witness, 1870-1914*, New York/Londres, Paddington Press, 1977 ; Gabriel P. Weisberg, « Social concern and the workers », Utah Museum of Fine Arts ; *Id.*, « François Bonhommé and early realist images of industrialization », *Art magazine*, avril 1980, p. 132-135 ; *Id.*, « Themes of Labor. Industrialization » et « Urban Labor », *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900* (cat. exp.), Cleveland Museum of Art/Indiana University press, 1981, p. 71-80, 217-222 ; *Id.*, « The Realists and the Workers », *The Art of the July Monarchy, France 1830 to 1848*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 1989, p. 111-114 ; *Id.*, « Naturalism in France : The Great Debate », *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 48-107.

⁴ Notamment Sylvie Douce de La Salle et Patrick Le Nouène, *Exigence de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870* (cat. exp.), Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1983 ; Pierre Vaisse, « Représentation du travail et de la misère » et « La décoration des édifices publics, iconographie : le travail, l'usine et la mine, l'ouvrier torse nu, le chantier, progrès techniques », *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1995, p. 153-154, 290-296.

⁵ *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914* (cat. exp. Paris, musée du Petit Palais, 8 nov 1986 - 18 jan 1987), Paris, éditions Paris-Musées, 1986 ; Nicolas Pierrot, « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art". La représentation du travail industriel dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », dans Patrick Descamps (dir.), *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (cat. exp., Dunkerque, Evreux, Pau), Paris, Somogy, 2001, p. 103.

⁶ Bayeux, Musée Baron-Gérard. Voir Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition, op. cit.*, cat. 193, p. 222.

⁷ La Rochelle, Musée d'Orbigny-Bernon. Edward Lucie-Smith et Celestine Dars, *op. cit.*, ill. 10, p. 66.

comme le pendant de cette approche, centrée sur le dernier tiers du XIX^e siècle¹. Ainsi François Bonhommé, sous la Monarchie censitaire comme sous le Second Empire, semblait isolé dans son art, quoique les édifices publics, avant la Troisième République, aient accueilli de nouvelles allégories du travail².

L'expérience fut bientôt tentée d'ouvrir encore plus largement les champs thématique et chronologique. Foisonnante, atypique et sans postérité : telle apparaît l'exposition *Images du Travail*³ organisée en 1985 au musée Fernand Léger de Biot. Ses concepteurs, qui entendaient poser les premiers jalons d'un programme de plus grande ampleur, renouaient avec la longue durée, embrassant la création française depuis les « Chants royaux » du XVI^e siècle, jusqu'à « La Fenaison » de Marc Chagall. Pour quels bénéfices ? Au sein d'un corpus hétéroclite, Madeleine Rebérioux distinguait « quatre voies permettant d'explorer [les] longues permanences » dans la construction des images du travail : le « regard religieux sur le travail », le regard laïc et républicain, le regard de « l'humanisme socialiste à naître dont le héros sera l'ouvrier », enfin, au XX^e siècle, le regard de la perte et de l'espoir, le « travailleur perdant la maîtrise sur un travail parcellisé »⁴. Le geste est large, qui permet à l'historienne de lire dans les œuvres de Bouhot, Bonhommé, Gueldry et Vuillard la permanence des gestes ouvriers précédant la taylorisation : « les gestes peuvent être convenus, ils s'accordent pourtant à la pratique de ces ouvriers professionnels que l'apparition des machines spécialisées va mettre à mal, au tournant du siècle, dans l'automobile »⁵. Enfin, trois « types obsédants » se révèlent : des œuvres pour « satisfaire l'appétit de connaissance de ceux qui veulent apprendre pour produire plus et mieux » (*l'Encyclopédie*), des œuvres comme « un chant qui s'élève en l'honneur de l'effort humain », des œuvres pour « dire l'aurore et les chaînes qui se brisent ou qui se briseront »⁶. Le corpus, offert par Jean Lacambre, présente un parfum de nouveauté. Certes, aucune œuvre ne fut véritablement découverte à cette occasion. L'originalité fut de les confronter, d'exposer aussi quelques toiles récemment exhumées. Ainsi, deux œuvres de Bonhommé, une de Gervex (*Le quai de la Villette*, 1882),

¹ Voir notamment Robert L. Herbert, *L'impressionnisme, les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, 318 p. ; Richard R. Brettel, « Le paysage industriel : Pissarro et la fabrique », *Pissarro et Pontoise, le peintre dans le paysage*, Pontoise, Valhermeil/Ville de Pontoise, 1991, p. 73-97 ; et plus récemment : James H. Rubin, *Impressionism and the modern landscape : Productivity, technology, and urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, University of California Press, 2008.

² Pierre Vaisse, « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices publics », *Romantisme*, n° 41, 1983, p. 19-40.

³ Georges Banquier et Jean Lacambre, *Images du travail, peintures et dessins des collections françaises* (cat. exp. Biot, Musée National Fernand Léger, 6 juil.-7 oct. 1985), Paris, R.M.N., 1985.

⁴ Madeleine Rebérioux, « Préface », *Images du travail, peintures et dessins des collections françaises, op. cit.*, p. 14-16.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

une autre de Gueldry (*Les Meuleurs*, 1888) côtoyaient la *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine* (1823) d'Etienne Bouhot et son pendant, la *Vue intérieure*. Plus nombreuses encore furent les œuvres simplement reproduites, absentes de l'exposition¹.

Cet enrichissement du corpus puisait avant tout, en ce début des années 1980, à la source des musées qui, en province notamment, forts de l'engouement contemporain pour les œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles et pourvus de moyens conséquents pour conduire leurs politiques d'acquisitions², redécouvraient l'œuvre de nombreux artistes : « Le musée des forges de Buffon vient d'acquérir deux tableaux qui semblent avoir été destinés de tous temps à entrer dans ses collections : *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine* et *Vue extérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine* représentant un site proche de Montbard. (...) Ce sont à la fois des témoignages ethnographiques passionnants de la vie d'une forge (...) en même temps que des œuvres d'art raffinées »³. Ainsi, progressivement, l'œuvre « industrielle » d'Etienne Bouhot était redécouverte⁴, l'approche monographique prouvant une nouvelle fois – s'il en était besoin – son éclatante efficacité : après l'exposition châtilonnaise⁵ de 1984, l'important legs de dessins et d'archives au musée de Semur-en-Auxois en 1991, l'exposition de Calais, Dunkerque et Douai en 1993⁶ puis *Les années romantiques*⁷ en 1995, une nouvelle exposition en 2001 restituait une clientèle de maîtres de forges et suggérait l'existence d'autres toiles aux motifs approchants⁸. L'organisation à Jarville-la-Malgrange, en 1996, d'une exposition consacrée à François Bonhommé, accompagnée de la publication des travaux de Marie-Laure Griffaton – comprenant notamment le catalogue raisonné de l'œuvre du « Forgeron » – n'est pas étrangère à l'achat

¹ Au nombre de quatorze images de l'industrie (fin du XVIII^e siècle - 1914) depuis « L'ouvroir des fileuses » de Gabriel de Saint-Aubin (ill. 26, p. 44), jusqu'à *L'usine de fabrication d'armement à Lyon* de Vuillard (ill. 32, p. 46), en passant par « La Visite de l'Empereur Napoléon III aux ouvriers ardoisiers » (1857) par Antigna (ill. 34, p. 47), et « Les Carrières de Gentilly » (1879) de Melle (ill. 57, p. 58).

² Isabelle Julia, « Romantiques et Pompier », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1983, 5/6, p. 419-425. Voir également, sur la mise en place des Fonds régionaux d'acquisitions pour les musées (FRAM) et l'augmentation des crédits dévolus aux acquisitions par le Ministère de la Culture à partir de 1982 : Jacques Vilain, « Tableaux et dessins du XVIII^e siècle français : pour une politique d'acquisition », *ibid.*, p. 383-388.

³ Isabelle Julia, *loc. cit.*, p. 421.

⁴ Jacques Foucart, « Préface », dans Sandrine Balan (dir.), *Etienne Bouhot, 1780-1862* (cat. exp., 23 juin-10 sept. 2001), Musée de Semur-en-Auxois, 2001, p. 13-20.

⁵ *Un Peintre bourguignon, Etienne Bouhot (1780-1862) et le paysage châtilonnais* (cat. exp., Châtillon-sur-Seine, Salle des Bénédictines, 29 sept. - 28 oct. 1984), Association pour la sauvegarde et l'animation des forges de Buffon, 1984.

⁶ *Les Salons retrouvés. Eclats de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*, (cat. exp. Calais, Dunkerque, Douai, 17 avril - 22 novembre 1993), Lille, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1993.

⁷ Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), *Les années romantiques, 1815-1850* (cat. exp., Nantes, Paris, Plaisance, 4 déc. 1995-17 nov. 1996), Paris, R.M.N., 1995, p. 338-339, pl. 20-21.

⁸ Sandrine Balan (dir.), *Etienne Bouhot, 1780-1862*, cat. cité.

par le musée, en 1994, de la *Tôlerie des forges d'Abainville* (1838), puis de l'« Album Abainville », comprenant l'ensemble des dessins préparatoires à cette toile¹.

Ainsi, en ordre dispersé, sans liens effectifs, l'étude des artistes et des écoles provinciales offrait son lot de découvertes. En 1982, Lyon célébrait ses paysagistes du XIX^e siècle, et le public pouvait admirer la *Vue d'une fabrique de forges à Allevard en Dauphiné*² d'Antoine Guindrand. Christine Peltre, en 1988, montrait que l'œuvre d'Auguste Migette, *Petites forges Saint-Benoît d'Ars-sur-Moselle*³ (1867) avait été précédée en Lorraine par *L'intérieur des forges d'Hayange* (1833), diorama de Laurent Maréchal connu aujourd'hui par une simple description⁴. Marianne Clerc, explorant la carrière et l'œuvre d'André Treillard, étudiait parmi les *Treize des plus belles vues de la province du Dauphiné* (1769-1775), la *Vue du château, cascades et forges d'Alivet* et celle des forges d'Allevard⁵.

Devait-on se résigner à n'exhumer, dans l'œuvre des artistes, que des images de la métallurgie ? En 1995, le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne, en Isère, faisait la preuve du contraire, par l'acquisition de la *Vue des fabriques de draps de la ville de Vienne* (1837), huile sur toile d'Etienne Watelet bientôt placée, on le verra, au cœur d'une exposition thématique et pluridisciplinaire⁶. En feuilletant l'« Album Robaut », présenté au public en 1988, on découvrait que le biographe et ami de Corot, observateur attentif, avait dessiné en 1860 des *Recherches de charbon, à Courcelles-lès-Lens*⁷ ; on admirait en 1988 les vues du Bazacle par Léon Soulié⁸, en 2000 les incendies de la draperie Jourdain par Jacques Renout (Louviers, 1853)⁹, ou encore, sous le crayon de Charles Pensée, la filature de coton de

¹ Cat. 743 et 840 à 905. Magdeleine Clermont-Joly, « Introduction », dans Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre, témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle*, op. cit., (1996), p. 12.

² Cat. 700. André Cormier, Etienne Grafe, Elisabeth Hardouin-Fugier, Hélène Bringuier et al., *Paysagistes lyonnais, 1800-1900* (cat. exp. Lyon, Palais St. Pierre, juin-sept. 1984), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1984, n° 62, p. 142-143.

³ Cat. 2175. A propos de cette œuvre, voir aussi Isabelle Bardiès et Françoise Collanges (dir.) *Auguste Migette, 1802-1884, ou la chronique du pays messin* (cat. exp.), Metz, Musées de la Cour d'Or/Editions Serpenoise, 2002, cat. 369, p. 83.

⁴ Cat. 706. Christine Peltre, *L'Ecole de Metz, 1834-1870*, Nancy-Metz, Presses universitaires de Nancy / Editions Serpenoise, 1988, p. 101-102.

⁵ Cat. 14 et 15. Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard (1712-1794), peintre dauphinois*, Grenoble, PUG, 1995.

⁶ Cat. 734. Roger Lauxerois (dir.), *Paysage industriel à Vienne, d'usines en usines* (cat. exp., Vienne, Cloître de Saint-André-le-Bas, 7 juil. 1997 - 4 janv. 1998), Musées de Vienne (38), 1997, p. 25.

⁷ Cat. 2206. Patrick Wintrebert, *Le Pas-de-Calais dessiné par Félix et Alfred Robaut* (cat. exp. Dainville, 19 sept.-28 oct. 1988) Dainville, AD Pas-de-Calais, cat. 33, inv. 292, repr. p. 67.

⁸ Cat. 1194 à 1200. Jean Penent, *Léon Soulié, 1804-1862, un artiste toulousain à l'époque romantique*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1998, pl. 2.

⁹ Cat. 1506 à 1508. Michel Natier, *Jacques Philippe Renout, 1804-1867* (cat. exp.), Musée de Louviers, 2000, repr. p. 32-34.

la Motte Sans-Gain¹. Enfin, quelques grandes expositions parisiennes, en dehors de l'intérêt désormais traditionnel porté aux motifs industriels dans l'œuvre des impressionnistes, rappelaient l'originalité d'un Corot peignant à Soissons la *Maison d'habitation et fabrique de M. Henry*², ou celle d'un Jongkind multipliant, avant 1870, les vues d'usines au clair de lune³.

Saisir « la pluralité des mondes industriels »

Les historiens de l'économie et de la société n'ont certes pas attendu les années 1970 et 1980 pour illustrer leurs ouvrages. Les plus proches du « terrain » surent ouvrir les collections particulières. Sans l'implication d'un Paul Masson à Marseille, l'*Intérieur de la manufacture royale de corail* (v. 1782) attribuée à l'entrepreneur Jacques-Vincent Rémuzat, serait restée dans l'ombre la « collection Ricard » jusqu'à son achat, au milieu des années 1980, par la Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence⁴. Sans l'enquête approfondie de Guy Thuillier sur Fourchambault et l'économie nivernaise⁵, les richesses de la collection Le Mallier – reproductions d'œuvres de François Bonhommé aujourd'hui disparues, fusains de Charles Eustache⁶ – n'eurent pas été si tôt montrés aux lecteurs puis au public. Parallèlement, la publication depuis les années 1960 des grandes collections d'histoire illustrées avait permis la diffusion, voire l'exhumation de quelques paysages et scènes d'intérieurs industriels⁷.

¹ Cat. 511, 1705 et 1706. Annick Notter, Catherine Gorget (dir.), *Charles Pensée, un dessinateur romantique à Orléans* (cat. exp.), Orléans, musée des Beaux-Arts, 2001, *passim*.

² Cat. 707. Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Gary Tinterow (dir.), *Corot, 1796-1875* (cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 fev. 1996-19 janv. 1997), Paris, RMN, 1996, p. 150-152.

³ Adolphe Stein, Sylvie Brame, François Lorenceau, Janine Sinizergues, *Jongkind, catalogue critique de l'œuvre. Peintures I*, Paris, Brame & Lorenceau, 2003.

⁴ Cat. 69. Paul Masson, *Les Compagnies du corail. Etude sur le commerce de Marseille au XVII^e siècle et les origines de la colonisation française en Algérie-Tunisie*, Paris, Fontemoing/Marseille, imp. Barlatier, 1908, pl. V, p. 120. (Remerciements à Olivier Raveux et Patrick Boulanger).

⁵ Guy Thuillier, *Georges Dufaud et les débuts du grand capitalisme dans la métallurgie, en Nivernais, au XIX^e siècle*, Paris, SEVPEN, coll. « Affaires et Gens d'affaires », 1959, planches h.t. ; *id.*, *Aspects de l'économie nivernaise au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Ecole pratique des hautes études, VI^e section, Centre d'études économiques, Etudes et mémoires, n^o 60 », 1966, planches h.t.

⁶ Cat. 1565 à 1583. Il reviendrait à l'exposition du Creusot, en 1977, d'exploiter ces découvertes : Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *La représentation du travail*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁷ *Histoire générale du travail* (Paris, Nouvelle Librairie de France, t. 2, 1960), *Histoire générale des techniques* (Paris, PUF, t. 2, 1965), *Histoire économique et sociale de la France* (Paris, PUF, t. 2, 1970), *Histoire générale du socialisme* (Paris, PUF, t. 1, 1972), *Histoire de la France urbaine* (Paris, Seuil, t. 3, 1981). Il n'est que de mentionner l'intérêt des planches, au nombre de cinq, accompagnant dans *L'Histoire générale du socialisme* les contributions d'Albert Soboul : la vue intérieure de la « filature de laine appartenant à M. Poupart de

C'est à partir des années 1970, toutefois, que les redécouvertes furent les plus nombreuses, sous l'impulsion de la démarche d'« archéologie industrielle ». Leur usage inaugurait une forme d'appropriation des œuvres par la communauté historique, elle-même encouragée par les impératifs éditoriaux. L'interrogation des « portraits d'usine » et des représentations du travail accompagnait un effort collectif pour infléchir, en France, la trajectoire de la recherche en histoire de l'industrie, rompant avec une historiographie qui préférait « la vérification des "lois" du développement capitaliste à l'étude de ses formes historiques »¹. Les images pressenties comme sources – et faire-valoir – irriguèrent une recherche sensible à l'histoire des lieux. Rupture essentielle dans l'historiographie², la première synthèse de Maurice Daumas, *L'archéologie industrielle en France*, publiée en 1980, apparaît envahie, certes, de plans et de photographies, mais l'aquarelle et la lithographie de paysage viennent en renfort. Et l'on découvre qu'une vue de la *Fabrique d'aiguilles de Victor Vantillard, à L'Aigle*³ ou celle de la manufacture de Sèvres sont autorisées à rejoindre le corpus des représentations de l'industrie⁴. Par suite, lancer les chercheurs de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France – à partir de 1985, dans le cadre de l'opération nationale de repérage du patrimoine industriel – à l'assaut des sites et territoires de l'industrie, promettait de belles moissons d'images. De fait, les publications n'en sont pas avares⁵. Parfois, des collections particulières furent ouvertes. Et le corpus – encore virtuel – de s'enrichir d'une *Vue de la fonderie de Pocé-sur-Cisse* (huile sur toile, années 1840) ou, parmi d'autres exemples, d'une *Vue d'ensemble de la manufacture de fer-blanc de Bains-les-Bains* (1814) par Joséphine de Falatieu, fille de l'entrepreneur⁶.

La même sensibilité s'appliqua, bien sûr, à l'histoire des lieux disparus, hors de toute perspective patrimoniale. Ainsi de ces ateliers et manufactures concentrées, au cœur des

Neuflize » (cat. 81), extraite de la collection Costa de Beauregard, était reproduite pour la première fois (Jacques Droz dir., *Histoire générale du socialisme, t. 1 : des origines à 1875*, Paris, PUF, 1972, pl. XII, p. 145).

¹ Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons, France, 1760-1840* (thèse de doctorat d'Histoire, EHESS, 1986), Paris, EHESS, 1991, p. 15.

² Pour une mise en perspective historiographique, voir Anne-Françoise Garçon, « Techniques : une histoire entre acteurs, idées et territoires... », dans Jean-François Belhoste, Serge Benoit, Serge Chassagne et Philippe Mioche (dir.), *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2004, p. 519-546.

³ Cat. 1013.

⁴ Maurice Daumas, *L'archéologie industrielle en France*, Robert Laffont, 1980, p. 136 ; collectif, « Colbert et les manufactures », *Monuments historiques*, n° 128, août-septembre 1983, p. 3-91.

⁵ Voir notamment les ouvrages consacrés au patrimoine industriel au sein des collections « Cahiers du patrimoine », « Images du patrimoine » et « Itinéraires du patrimoine ».

⁶ Cat. 445. Jean-Pierre Doyen, Bruno Melinverno, *L'Ancienne métallurgie dans le département des Vosges*, « Images du Patrimoine », n° 52, Nancy, Serpenoise, 1988, repr. p. 4.

réflexions sur le concept de « proto-industrialisation »¹. En 1982, Serge Chassagne décrivait par opérations *Les travaux de la manufacture*, imprimés sur toile de Jouy d'après les dessins de Jean-Baptiste Huet². En 1986, rompant avec le simple déroulé des illustrations (souvent inédites), il associait à la description des espaces de la manufacture d'indiennes Wetter et C^{ie} à Orange, révélés par les archives notariales, une longue présentation des cinq toiles de Joseph-Gabriel-Maria Rossetti conservées au musée municipal d'Orange, représentant les ateliers de la manufacture³. La même exigence est à l'œuvre dans la lecture, par Christine Velut, de l'exceptionnelle vue intérieure de la *Manufacture Royale de papiers peints veloutés (...) Arthur père et fils et Grenard* (Paris), supposant une distinction minutieuse de la vérité et des écarts⁴. C'était, en somme, donner à voir un nouveau visage de l'industrie française. Ainsi, ne retenir, en 1984, pour illustrer *L'industrie sidérurgique en France pendant la Révolution et l'Empire*, que les deux toiles d'Etienne Bouhot⁵ consistait non seulement, pour Denis Woronoff, à dévoiler l'acquisition prestigieuse de l'association pour la sauvegarde et la défense des forges de Buffon, mais encore à suggérer la possible diversification d'un corpus trop longtemps limité à l'imagerie de la révolution industrielle : « En 1823, l'année où a été peinte cette toile, les forges à l'anglaise commencent à s'imposer. Mais il y a encore place dans les paysages pour la sidérurgie classique, représentée ici par une forge du Châtillonnais »⁶. Gérard Gayot touchait au but lorsqu'il choisissait de reproduire et de commenter, dans *Les draps de Sedan, l'Intérieur de la Filature de laine de Mr. Poupart de Neuflyze à Sedan*⁷, soucieux de révéler par l'image « la pluralité des mondes industriels »⁸.

Encore fallait-il expliciter la méthode. Dès 1985, le « Groupe d'histoire des mines et de la métallurgie » reprenait le dossier laissé par Bertrand Gille. D'une base médiévale, moderne

¹ Voir les travaux de Franklin Mendels, notamment « Proto-industrialization, the First Phase of the Industrial Process », *Journal of Economic History*, 1972, vol. 32, p. 241-261 ; *id.*, « Des industries rurales à la proto-industrialisation : historique d'un changement de perspective », *AESC*, 5, 1984, p. 977-1000 ; « Aux origines de la Révolution industrielle, industries rurales et fabriques », *Revue du Nord*, tome LXI, n° 240, janv.-mars 1979, p. 7-208 ; Serge Chassagne, « Encore la proto-industrie, ou vingt ans après », dans Annie Antoine (dir.), « Les activités textiles dans l'Ouest, XVI^e-XIX^e siècles », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, PUR, t. 107, 2000, p. 7-13.

² Cat. 96. Serge Chassagne, *Oberkampf, un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières*, p. 2, 3, 145, 149, 263, 343, 350 et 351.

³ Cat. 3 à 7. Serge Chassagne, *Le Coton et ses patrons*, *op. cit.*, p. 161-167.

⁴ Cat. 181. Christine Velut, *Décors de papier. Production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Daniel Roche, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2001, p. 20, 221-225 ; *id.*, même titre (version abrégée), Paris, Monum, 2005.

⁵ Cat. 270 et 272. Denis Woronoff, *L'industrie sidérurgique en France pendant la Révolution et l'Empire*, Paris, EHESS, coll. « Civilisations et Sociétés », n° 71, 1984, pl. [p. 288-289].

⁶ Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Seuil, 1994, p. 252.

⁷ Cat. 81. Gérard Gayot, *Les draps de Sedan, 1646-1870*, Paris, EHESS/Terres Ardennaises, 1998 (thèse de doctorat, Université Lille III - Charles de Gaulle, 1993), fig. 47, p. 427.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

et rhénane¹, profitant des récents progrès de l'historiographie allemande², l'élan gagna bientôt la période contemporaine : lors de la première table ronde de l'association organisée en 1987, publiée en 1990, Paul Benoit appelait à « découvrir l'iconographie, établir des inventaires, des listes d'accès aux sources »³. Il s'agissait de rassembler « l'iconographie » médiévale et moderne⁴ et d'en user, avant tout, comme source d'histoire matérielle. L'appel concernait également les images des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, sans négliger aucun support, de l'huile sur toile à la carte postale. La contribution de Marie-Laure Griffaton sur François Bonhommé laissait présager de nouvelles découvertes⁵. Il manquait sans doute ici d'autres historiens de l'art pour compléter, nuancer l'approche documentaire et honorer l'ensemble du programme : « Dans un monde de plus en plus industriel, les représentations des mines et de la métallurgie sont à la fois des instruments de travail, des moyens de publicité mais aussi l'expression du regard que la société jette sur des activités qui sont le fondement même de son économie »⁶. La tradition d'une démarche privilégiant l'usage des images dans une perspective strictement documentaire se retrouve aujourd'hui dans les positions de Pierre Flück, appliquées désormais aux fabriques et manufactures du Haut-Rhin⁷.

Source, ou simple illustration ? Les deux usages, en réalité, se côtoient, suscitant de concert l'enrichissement du corpus. Le second emploi domine. Les exemples abondent de ces dessins, lithographies – les peintures sont plus rares – qui posées en regard des plans et photographies de « terrain », illustrent les monographies et synthèses des historiens de l'industrie comme des spécialistes du « patrimoine industriel »⁸. Les grandes expositions d'histoire n'échappent pas à la règle. Ainsi, la compréhension des œuvres, pourtant

¹ Huber Bari, *L'art et les Mines dans les Vosges* (exp. Colmar), publié dans *Pierres et terre*, n° 25-26, 2^e semestre 1982.

² Paul Benoit, « Mines et métallurgie : l'image et l'histoire », *loc. cit.*, p. 8.

³ Paul Benoit, « Conclusion », dans « L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Age à nos jours », *Pierres et terre*, n° 33, mai 1990, p. 171.

⁴ Emmanuelle Brugerolles, Hubert Bari, Paul Benoit, Pierre Flück, Henri Schoen, *La Mine mode d'emploi. La Rouge myne de Saint Nicolas de la Croix dessinée par Heinrich Groff*, Paris, Découvertes Gallimard Albums, 1992 ; voir, plus récemment, Danielle Arribet-Deroin, « Hauts fourneaux et forges dans les paysages peints du XVI^e siècle », *Images et imagerie*, 132^e congrès du CTHS, Arles, 16-21 avril 2007.

⁵ Marie-Laure Griffaton, « Les représentations industrielles au XIX^e siècle : François Bonhommé et ses contemporains », *Pierres et terre*, n° 33, mai 1990, p. 133-154.

⁶ Paul Benoit, « Mines et métallurgie : l'image et l'histoire », *loc. cit.*, p. 10.

⁷ Pierre Flück, *Les Belles fabriques, un patrimoine pour l'Alsace*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2002 ; Pierre Flück (dir.), *DMC, patrimoine mondial ?*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2006 ; Pierre et Apolline Flück, *Wesserling, l'Eden du textile*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2008.

⁸ *L'Archéologie industrielle en France*, revue du Cilac (Comité d'Information et de Liaison pour l'archéologie et la Conservation du patrimoine industriel), illustre parfaitement cette tendance. Parmi les ouvrages récents regorgeant d'illustrations souvent inédites, on mentionnera : Xavier Daumalin, Nicole Girard, Olivier Raveux (dir.), *Du savon à la puce. L'industrie marseillaise du XVII^e siècle à nos jours*, Marseille, Editions Jeanne Laffitte, 2003 ; Pierre Coftier, *Mineurs de charbon en Normandie, XVIII^e-XX^e siècles*, Caen, Cahiers du Temps, 2006.

redécouvertes en nombre, ne figure pas au cœur du triptyque original consacré par le Musée d'Orsay, de 1995 à 2006, aux « grandes entreprises liées à l'architecture et à l'art »¹. Schneider, Wendel, Saint-Gobain : les peintures, dessins et estampes – parmi d'autres objets – illustraient d'abord l'histoire, le destin des familles et des entreprises². A l'occasion du dernier volet, lecteurs et visiteurs furent saisis par la richesse des archives et de la collection Saint-Gobain – justifiant par elles-mêmes une présentation au public, plus large encore que celle proposée, en 1983, à l'Hôtel de la Monnaie lors du tricentenaire de la mort de Colbert – ensemble avantageusement complété par les œuvres issues de collections publiques et particulières. Posées en regard d'un solide propos historique, les œuvres le sont rarement pour elles-mêmes : l'expérience innovante conduite en 1997 par Saint-Gobain Archives, *L'Œil, le geste et l'espace, une histoire de la représentation du travail*³ n'était pas poursuivie, suggérant la difficulté d'associer, au sein d'un même projet, histoire et histoire des représentations.

De cet usage illustratif ou documentaire devait enfin naître les premières séries construites par les historiens, mêlant images « ordinaires » et œuvres célébrées. Repérer, reproduire, cataloguer les images : il s'agissait d'y puiser, avant tout, les informations nécessaires à la compréhension d'une technique, d'un site, de son histoire. On songe à la base régionale spécialisée du CRESAT⁴ et, plus encore, à la documentation nationale rassemblée, dès le début des années 1980, par la « Cellule du patrimoine industriel » au sein du Ministère de la Culture (Sous-direction de l'Inventaire général). Sous l'impulsion de Claudine Cartier, les musées, archives et bibliothèques furent sollicités. Il fallait nourrir le volume des « Principes d'analyse » consacré au patrimoine industriel, qui ne vit jamais le jour. Parmi ces milliers de photographies, plans et autres gravures de vulgarisation scientifique et technique, on trouve également près de 400 peintures, dessins, eaux-fortes et lithographies à motifs industriels

¹ Serge Lemoine, « Avant-propos », Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l'histoire*, (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 7 mars - 4 juin 2006), Paris, Fayard/Musée d'Orsay, 2006, p. 10.

² Caroline Mathieu et Dominique Schneider (dir.), *Les Schneider, Le Creusot : une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)* (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 27 fév. - 21 mai 1995, Le Creusot, Ecomusée de la CUCM, 23 juin - 30 nov. 1995), Paris, R.M.N. - Fayard, 1995 ; « La Maison Wendel, trois siècles d'industrie en Lorraine, 1704-2004 », *Beaux-Arts magazine*, 2004 (cette exposition ne fut pas accompagnée d'un catalogue) ; Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937... , op. cit.*, 2006.

³ Maurice Hamon, *L'œil, le geste et l'espace. Une histoire de la représentation du travail* (cat. exp., Roubaix, Centre des Archives du monde du travail, 11 fév. - 11 mars 1998), Paris, Saint-Gobain Archives, 1997.

⁴ Université de Haute-Alsace, Centre de Recherches sur les Sciences, les Arts et les Techniques : www.cresat.uha.fr / Résultats de la recherche / Banque d'images : Iconographie industrielle (XVIII^e-XX^e siècle).

composés entre la fin du XVI^e et le milieu du XX^e siècle. La présente étude prend sa source, notamment, au cœur de cette importante documentation, pour l'essentiel inexploitée¹.

Rencontres et promesses pluridisciplinaires

Comment fédérer les approches ? On précisera plus loin la méthode retenue. Notons à ce stade que la préoccupation pluridisciplinaire fait son chemin, dans quelques cas encore rares, à l'échelle d'une œuvre, d'un artiste, de séries partielles voire de projets de recherche en cours ou en attente de prolongements.

L'œuvre unique, isolée, se prête volontiers à l'expérience. Xavier Barral I Altet s'arrête longuement, par exemple, devant une œuvre de Whistler, *The Forge*, gravée à la pointe sèche d'après un motif saisi par l'artiste en 1861, lors d'un séjour à Perros-Guirec². L'estampe est ici replacée dans une série européenne des représentations artistiques de la forge et du forgeron ; la relation complexe de l'artiste au « réalisme », à ce moment de sa carrière, est soulignée. L'analyse iconographique enfin, n'est jamais séparée de l'analyse stylistique. Mais le discours est finalement tendu vers un usage raisonné de l'œuvre comme « reflet du travail ». A cet effet, l'auteur construit une nouvelle série iconographique, écartant la *Vue intérieure de la forge de Paimpont en 1804* – dessin anonyme montrant une « activité industrielle » – au profit de clichés photographiques : dans cet effort pour écrire, par l'image, l'« histoire des petits forgerons en Basse-Bretagne », l'œuvre de Whistler est posée comme le « document le plus ancien sur ce métier »³. Vincent Pomarède emprunte à rebours ce chemin, du référent objectif vers l'œuvre, lorsqu'il inaugure son étude de la *Maison d'habitation et fabrique de M. Henry* (Soissons) par l'analyse historique et architecturale de l'usine (jusqu'à l'observation des bâtiments subsistants). La démonstration est simple, relevant presque de l'évidence, et sans appel : la connaissance de l'histoire des lieux, qui répond à la question traditionnelle des conditions de la création, est indispensable pour comprendre l'origine de cette commande faite à Corot en 1833 ; surtout, l'objet est de comprendre, grâce cette confrontation à la réalité supposée du paysage, les références mobilisées par l'artiste pour

¹ Jean-François Belhoste et Michel Melot nous ont offert en 2000, dans le cadre d'un stage à la Sous-direction de l'Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France (Ministère de la Culture et de la Communication) de classer cette documentation rassemblée notamment par Marie-Laure Griffaton et Odile Lisbonis. Environ 15 % des œuvres mentionnées dans le présent catalogue ont été repérées dans cette documentation.

² Xavier Barral I Altet, « Une forge à Perros-Guirec en 1861 par James Mc Neill Whistler et la métier de forgeron en Bretagne », *L'archéologie industrielle en Bretagne*, Rennes, PUR, 1991 (colloque 1984), p. 75-83.

³ *Ibid.*, p. 80.

concevoir un « tableau (...) étonnant de réalisme »¹, évoquant l'intérêt contemporain pour les écoles du Nord.

Une telle approche, heureusement fusionnelle, pouvait-elle résister, dans les expériences récentes, à l'épreuve du nombre, à l'étude des images en série ? L'œuvre des « spécialistes », des peintres de l'industrie reconnus ou redécouverts, offrait l'occasion d'expériences pluridisciplinaires. L'exemplarité du travail de Georges Bischoff et de Léon Lang, accompagnant la réédition des *Manufacture du Haut-Rhin*² de Jean Mieg (1791-1862), a été maintes fois soulignée. « L'album est le musée imaginaire de l'industrie en Haute-Alsace »³ et pour le montrer, Georges Bischoff mobilise tour à tour l'histoire familiale des entrepreneurs mulhousiens, l'histoire économique d'un territoire en forte croissance industrielle, l'histoire matérielle et esthétique de la lithographie de paysage à l'époque romantique. Sensible à la méthode de l'archéologie industrielle, il esquisse l'étude des motifs dans leur rapport aux archives et aux vestiges. En contrepoint, Léon Lang apporte le regard irremplaçable du lithographe de métier sur une œuvre pionnière de Godefroy Engelmann, introducteur en France – avec Charles de Lasteyrie – du procédé lithographique. Seule une démarche pluridisciplinaire pouvait également permettre à Marie-Laure Griffaton une première approche générale de l'œuvre de François Bonhommé, dont le catalogue désormais constitué démontrait l'étendue et la richesse⁴. Mais rares sont les artistes qui portèrent une attention suffisante à l'univers industriel – à l'image de Léonard Defrance, Constantin Meunier ou Maximilien Luce en Belgique⁵ – pour justifier le même investissement.

Le véritable enjeu, par suite, consistait dans le traitement pluridisciplinaire de nouvelles séries thématiques – non plus l'œuvre d'un seul artiste –, construites en appui de problématiques anciennes ou reformulées. Depuis la fin des années 1980, travaux et événements – certes toujours peu nombreux – se succédèrent, témoignant d'un intérêt confirmé – d'une reconnaissance ? – pour l'héritage industriel. Tout se passe comme si chaque discipline avait inspiré la première, dans une forme d'émulation réciproque. Concernant la fin du XVIII^e siècle, les avancées ne furent pas étrangères au développement des

¹ Vincent Pomarède, « Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry », *Corot, 1796-1875, op. cit.*, p. 151-152.

² Cat. 542-614. Georges Bischoff et Léon Lang, *Jean Mieg, Manufactures du Haut-Rhin, 1822-1825*, Strasbourg, Contades, 1982, 126 p., 70 pl.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre, témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle, op. cit.*

⁵ Voir notamment Françoise Dehousse, Maïté Pacco, Maurice Pauchen, *Léonard Defrance. L'œuvre peint*, Liège, Editions du Perron et Eugène Wahle, 1985, 181 p., Philippe Cazeau, *Maximilien Luce*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1982, 227 p. (voir le chapitre « La période de Charleroi »), ou Gérard Denizeau, *Maximilien Luce : le monde du travail*, thèse d'histoire de l'art, Université de Paris IV, 1983.

études consacrées à l'illustration scientifique et technique, sensibles à la variété des formes du travail et des espaces de l'industrie. On songe aux travaux de Madeleine Pinault-Sørensen, envisageant la *Description des Arts et Métiers* comme source des planches de l'*Encyclopédie*¹. De cet intérêt pour les artistes témoins de l'évolution technique et des gestes du travail, procède la redécouverte de plusieurs tableaux et dessins². Jacques Payen, dans le catalogue de l'exposition *La Révolution française et l'Europe*, en 1989, souligne la nouveauté du choix : « les documents iconographiques originaux rassemblés dans l'exposition ont un caractère souvent unique en ce sens qu'ils présentent l'état réel de la technique à la fin du XVIII^e siècle. (...) L'*Encyclopédie*, qui s'appuie largement sur des publications ou des matériaux inédits souvent très antérieurs, appartient, dans la perspective où nous nous plaçons ici, à une période tout à fait révolue »³. Par le souci d'associer l'histoire des techniques et de l'industrie à l'histoire de l'art, par la conjugaison de l'approche matérielle et de l'analyse formelle, les notices de Madeleine Pinault-Sørensen suggéraient l'extension possible des études relatives aux images de l'industrie.

Concernant le XIX^e siècle, les études furent d'abord régionales. C'est en historienne de l'art que Denise Delouche, au cœur d'un débat sur « l'archéologie industrielle en Bretagne », composait une série d'eaux-fortes et de lithographies « témoins du monde moderne »⁴. Le corpus était renouvelé, et les questions de l'histoire de l'art reformulées : « qu'ont-ils choisi de montrer ? Et quand par rapport à l'actualité ? Le sujet technologique nouveau va-t-il entraîner un nouveau mode de représentation ? »⁵. Les travaux de Laurent Huron sur la région nantaise, tout en s'appuyant sur une connaissance des lieux d'industrie, s'inscrivent dans la même trajectoire⁶. Le Nivernais a offert le cadre d'une expérience similaire⁷. A Marseille,

¹ Madeleine Pinault-Sørensen, *Aux sources de l'Encyclopédie : la Description des Arts et Métiers*, Thèse de l'École Pratique des Hautes Études, IV^e section, 1984, 4 vol. ; Madeleine Pinault-Sørensen et Martine Jaoul, « La collection *Description des Arts et Métiers*. Étude des sources inédites de la Houghton Library, Université Harvard », *Ethnologie Française*, XII/4, 1982, p. 335-360 ; *Id.*, « La collection *Description des Arts et Métiers*. Sources inédites provenant du château de Denainvilliers », *Ethnologie Française*, I/16, 1986, p. 7-35.

² *Sublime Indigo* (cat. exp. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 22 mars - 31 mai 1987) Marseille, Musée de Marseille/Office du Livre, 1987, *passim* ; « Les Manufactures et le progrès technique », *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, Paris, Galerie Nationale du Grand-Palais, 16 mars - 26 juin 1989, Paris, R.M.N., 1989, vol. 1, cat. 327-347, p. 235-267.

³ Jacques Payen, « Techniques et industrie en France à la fin de l'Ancien Régime », *La Révolution française et l'Europe, op. cit.*, p. 236.

⁴ Denise Delouche, « Les lithographies témoins du monde moderne au XIX^e siècle », Xavier Barral I Altet, *Archéologie industrielle en Bretagne, op. cit.*, p. 149-163.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁶ Laurent Huron, « Image et industrie au siècle d'Ange Guépin », *Ange Guépin, Voyage de Nantes à Indret*, Nantes, Siloé, coll. « Usine et Patrimoine », 1999, p. 15-23 ; *id.*, « De quelques usines et du paysage », 303, mars 2005, p. 51-63.

⁷ Nicolas Pierrot, « Les images de l'industrie nivernaise, peintures, dessins, estampes, XIX^e siècle », *Le Marteau-Pilon*, tome X, juillet 1998, pp. 37-68.

Olivier Raveux composait un premier corpus d'« images d'usines » pour la période 1850-1925. Le projet – « l'image est-elle le miroir de l'industrialisation marseillaise ? » – imposait le recours aux affiches publicitaires, aux papiers à en-têtes illustrés, aux photographies, mais la peinture et les arts graphiques tenaient leur place, suscitant un effort particulier de distanciation critique¹. En Isère, Marianne Clerc introduisait le regard de l'histoire de l'art au sein d'une réflexion collective sur la mémoire de l'industrie². Toujours en Isère, à Vienne, dans une perspective plus résolument pluridisciplinaire, Roger Lauxerois associait une connaissance fine et récente de la vallée industrielle de la Gère (Pascale Bodin) à la redécouverte de nombreux dessins de la période romantique, pour offrir une approche subtile de la variété des regards portés par les artistes sur l'industrialisation au fil de l'eau³. En région parisienne, Sylvie Gonzalès choisissait de confronter le regard des peintres sur la Plaine-Saint-Denis – sur le « monde du travail », sur cette campagne bientôt « hériss[ée] de cheminées d'usines » – à l'état des connaissances sur les entreprises emblématiques d'un territoire désormais reconquis, sous « la clameur du Grand Stade »⁴. Le propos est centré sur le premier XX^e siècle : il est vrai qu'approcher les « regards d'artistes » sur l'usine et le travail en banlieue parisienne imposait ce cadrage⁵. On aurait pu supposer enfin, dans la tradition des études sur l'image de la mine et de la métallurgie, qu'une branche d'activité aurait pu offrir un sujet particulier. Les séries sont souvent trop fragmentaires pour autoriser une telle démarche. Il est quelques expériences convaincantes toutefois d'ouvrages mobilisant, à l'occasion d'études sectorielles, les peintures, dessins et gravures comme sources d'une histoire culturelle des entreprises attachées à la construction de leur identité par l'image – soit par l'utilisation de légendes qualitatives, courant sur l'ensemble de l'ouvrage et offrant un contrepoint au corps de l'analyse historique⁶, soit par l'étude isolée, spécifiquement consacrées aux représentations d'une branche industrielle⁷. Parallèlement, l'idée faisait son

¹ Olivier Raveux, *Images d'usines de la région marseillaise (1850-1925). Les miroirs de l'industrie ?*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Philippe Mioche, Université de Provence, 1991, 152 p.

² Marianne Clerc, « De la forge de Vulcain aux usines à fer. Les débuts de l'industrialisation dans l'iconographie dauphinoise », dans « Mémoires d'industries », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1996, 2-4, p. 39-50.

³ Roger Lauxerois (dir.), avec Pascale Bodin, Michèle-François Boissin et Nicolas Pierrot, *Paysage industriel à Vienne, d'usines en usines* (cat. exp., Vienne, Cloître roman de Saint-André-le-Bas, 7 juil. - 4 janv. 1998), Musées de Vienne (38), 1997, 64 p.

⁴ Sylvie Gonzalès, « Introduction », *Des cheminées dans la plaine, cent ans d'industrie à Saint-Denis, 1830-1930* (cat. exp. Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, 5 juin - 23 nov. 1998), Créaphis/Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, 1998, p. 9.

⁵ Gisèle Caumont (dir.), *Travail et banlieue, 1880-1980 : regards d'artistes* (cat. exp., Sceaux, Musée de d'Ile-de-France, 17 oct.21 janv. 2002), Paris, Somogy, 2001, 143 p.

⁶ Anne-Françoise Garçon, *Mine et métal, 1780-1880. Les non-ferreux et l'industrialisation*, Rennes, PUR, 1998, p. 86-109, à propos de la Vieille-Montagne.

⁷ Louis André, *Machines à papier. Innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Paris, E.H.E.S.S., 1996, p. 373-375, à propos de la papeterie d'Essonnes ; Louis André, « Des gravures de

chemin d'une approche nationale, sans distinction de branches, appuyée sur de véritables inventaires¹. Enfin, le temps était venu pour quelques historiens, de « multiplier les angles et les comparaisons », de retisser les liens, à la lumière des dernières découvertes, entre les productions visuelles et les productions littéraires², de considérer les images de la première industrialisation comme celles de la seconde, peintures, photographies et images animées³, afin de « tester des hypothèses et des méthodes »⁴. Si l'image est désormais omniprésente dans les rencontres d'historiens, si le regard de l'historien des images est parfois sollicité⁵, c'est au profit d'une grande diversification des supports et d'une prise en compte de l'océan des productions du XX^e siècle. On y retrouve, si l'on y prête attention, les obstacles physiques et culturels opposés à leur création, à leur réception, à leur reconnaissance, l'éventuelle aptitude des motifs industriels à susciter la création formelle, leur facilité – parfois – à conquérir certains supports, leurs fonctions idéologiques, l'histoire matérielle aidant fréquemment – grâce à la compréhension des motifs – à confirmer les interprétations. Après une première approche globale, exploratoire⁶, l'expérience se poursuit actuellement en direction des fonctions et usages des images d'entreprises⁷. La flamme est entretenue, le corpus enrichi, le questionnement diversifié. Ces conquêtes justifient de revenir sur une production qui, en grande partie, demeure inexplorée : celle des artistes, peintres, dessinateurs et graveurs qui, au cours du premier siècle de l'industrialisation, observèrent et interprétèrent les formes variées de l'industrie française.

vulgarisation à la photographie. Images de la branche papetière (v. 1850-v. 1914) », Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (édit.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours* (colloque tenu à Paris, 28-29 juin 2001), Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002, p. 22-32.

¹ Laurent Huron, *La cheminée, l'usine et le paysage industriel dans la peinture des collections publiques françaises, 1823-1908*, Maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. de Jean-Yves Andrieux, Université de Rennes 2, 1995, 245 p. ; Nicolas Pierrot, *Les images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes (v. 1750-v. 1850)*, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Maîtrise d'histoire sous la dir. de Denis Woronoff, 1995, 2 vol., 335 et 179 p.

² Denis Woronoff, « Les images de l'industrie », *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1994, rééd. coll. « Points Histoire », 1998, p. 9, et 250-257.

³ La recherche, dans les domaines de la photographie et du cinéma à sujets industriels, mériterait à elle seule un bilan historiographique. Voir Denis Woronoff, « L'historien de l'industrie à la rencontre des images », *loc. cit.*

⁴ Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (édit.), *op. cit.*, p. 5.

⁵ Robert Belot, Michel Cotte, Pierre Lamard (dir.), *La technologie au risque de l'histoire* (26^e colloque ICOHTEC, Sévenans, août 1999), Belfort, UTBM/Paris, Berg international éd., 2000, 454 p. ; Bernard Cousin, Olivier Raveux (dir.), « Images du travail, images des techniques, de l'Antiquité à nos jours », Aix-en-Provence, journée d'études de l'UMR Telemme, 20 juin 2001, non publiée ; Jean-Claude Daumas (dir.), *La mémoire de l'industrie : de l'usine au patrimoine* (colloque tenu à Besançon, 25-27 nov. 2003), Besançon, PUFC, 2006, 424 p. ; Jean-Louis Kerouanton, Sylvain Laubé, Stéphane Sire, « Histoire et techniques du paysage industriel portuaire en France, XVII^e-XX^e siècle, colloque tenu à Nantes, Journées scientifiques de l'Université de Nantes, 16 juin 2008, à paraître ; Cilac-Centre historique minier du Nord-Pas-de-Calais, « Les paysages de la mine, un patrimoine contesté », colloque tenu à Lewarde, 13-15 nov. 2008, à paraître.

⁶ Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (édit.), *op. cit.*

⁷ Robert Belot, Pierre Lamard (dir.), *L'image d'industrie et ses usages. Histoire et iconographie [XIX^e-XX^e siècles]*, colloque organisée à Sévenans et Belfort par l'UTBM, 19 et 20 juin 2008, à paraître.

3. Pour une histoire culturelle de la diversité industrielle

Ainsi, par petites touches, dans l'isolement disciplinaire ou l'écoute mesurée – parfois le dialogue – se dessinent depuis trente ans les contours d'une thématique, dans le sens d'un élargissement. Par suite, rechercher les images de « l'industrie », non plus celles de la « révolution industrielle » suppose un nouvel effort de définition. En outre, face à la diversité possible des lectures de l'image – la juxtaposition des approches demeure plus fréquentes que les tentatives de synthèse – il est nécessaire de suggérer une méthode, pour l'étude des œuvres en séries comme pour leur analyse individuelle. L'articulation des approches disciplinaires est au cœur, en effet, d'un projet d'histoire culturelle qui puise sa source dans la volonté de comprendre les origines et l'évolution, en France, de la réception de l'industrie au sein du champ culturel.

Une thématique ouverte

Qu'est-ce que l'« industrie », à partir de la fin du XVIII^e siècle ? La querelle est ancienne qui, dès 1925, opposa Henri Sée et Henri Hauser au sujet de la date à partir de laquelle le mot « industrie » fut employé pour la première fois dans son acception contemporaine. Mais retardons un instant l'exposé du débat terminologique : souligner l'« intérêt, au point de vue historique, pour se représenter la réalité, d'employer le plus possible la terminologie de l'époque »¹ n'interdit pas dans un premier temps, afin de construire le corpus, « d'exprimer en langage moderne des phénomènes que les contemporains n'ont pas su nommer »². Posons ainsi que toute représentation d'un lieu de production industrielle, attesté comme tel par la tradition ou par les dernières avancées de la recherche peut légitimement rejoindre le corpus des « images de l'industrie ». D'où l'élargissement possible du choix au gré des progrès de l'historiographie. La discipline, on l'a dit, s'est attachée, depuis notamment la construction du concept de proto-industrie et l'essor

¹ A savoir « manufacture », « fabrique », voire « usine » : Henri Sée, « A propos du mot "industrie" », *Revue historique*, 1925, vol. 149, p. 58.

² Henri Hauser, « Le mot "industrie" chez Roland de la Platière », *Revue historique*, 1925, vol. 150, p. 191, répondant à Henri Sée, *loc. cit.*

de l'archéologie industrielle¹, à rendre compte de la dispersion des activités, de la pluralité des échelles, en somme de la variété des situations concrètes². Le catalogue ici proposé s'inscrit précisément dans cette trajectoire. Il intègre donc, pour l'ensemble des branches, les représentations d'espaces de production – bâtiments et scènes de travail – modestes ou prestigieuses, du moulin à foulon à la manufacture de draps, du fourneau isolé à la fonderie royale. Il s'intéresse aux activités non mécanisées au sein des établissements concentrés, depuis la décoration sur porcelaine, à Sèvres, jusqu'à la construction navale dans les arsenaux, au sein des halles comme sur les chantiers industriels. L'ensemble des manufactures royales – propriétés du roi ou bénéficiant d'un privilège – a été retenu. Les briqueteries, fours à plâtre et autres fours à chaux ne sont pas davantage écartés. Leur intérêt réside notamment dans la variété possible de leur traitement visuel : les fours maçonnés de toutes dimensions, motifs récurrents de la peinture nordique depuis le xvi^e siècle, ont pu compter parmi les signes, dans les paysages, d'une activité nouvelle. Dans quelques cas, des paysages non titrés, au motif industriel imperceptible sans recherche en archives ou sur le terrain, pouvaient également rejoindre le corpus, l'enjeu consistant, par suite, à déterminer si l'artiste avait conscience ou non de ce qu'il représentait. Sont exclus en revanche, sans ambiguïté, les maréchaux de village et autres « métiers », urbains ou ruraux, du rémouleur au tonnelier. De même, le désir d'identifier les images du travail à domicile ne peut conduire à la prise en compte des fileuses au rouet, appréciées des peintres de genre. Il est douteux, en effet, que ces représentations du travail domestique aient pu de quelque manière évoquer la proto-industrie textile. Une telle liste, toutefois, ne saurait être close. A la différence d'autres thèmes iconographiques, notamment religieux – qui dans le cadre des études médiévales et modernes ont suscité les réflexions méthodologiques les plus fécondes sur les potentialités d'une lecture sérielle des images – le « thème » de l'industrie, adossé à une réalité matérielle en évolution, ne peut apparaître d'emblée comme une « unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre, pouvant faire l'objet d'une *scène spécifique* »³. On proposera au contraire de l'appréhender comme un « thème ouvert », à l'image du champ exploré par l'archéologie

¹ Pour un bilan des travaux et des perspectives ouvertes depuis l'introduction en France des concepts d'archéologie industrielle et de patrimoine industriel, voir notamment les actes du colloque « Cilac 2004. Trente ans de patrimoine industriel en France » (Le Creusot, 23-26 septembre 2004), publiés dans *L'Archéologie industrielle en France*, n° 45, décembre 2004.

² Voir l'essai bibliographique de Natacha Coquery, Liliane Hilaire-Pérez, Line Teisseyre-Sallmann et Catherine Verna, « Les révolutions industrielles : du modèle à la diversité des expériences », *Artisans, industrie. Nouvelles révolutions du Moyen Âge à nos jours*, actes du colloque tenu les 7-8-9 juin 2001 au CNAM, Lyon, ENS Editions – SHST, 2004, p. 7-17.

³ Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales Histoire, Sciences sociales*, jan.-fév. 1996, n° 1, p. 114.

industrielle, ou plutôt une « thématique ouverte », un système organisé de thèmes dont les scènes associées se multiplient suivant l'apparition, au cours de l'histoire, de nouvelles formes de bâti, d'installations, de travail. En d'autres termes, l'ouverture de la thématique s'effectue au gré de l'apparition de nouveaux motifs iconographiques, « élément[s] constituant[s] d'un thème »¹. L'enjeu des analyses, par suite, sera de déterminer dans quelle mesure les motifs, inscrits notamment dans les paysages – le four, la cheminée, le bâtiment à étages, voire l'unité discrète signalée par les sources écrites ou le titre d'une œuvre – contribuent, ou non, à la construction du sens de l'image. D'où le nécessaire va-et-vient entre l'image et la connaissance de l'industrie.

La « terminologie de l'époque » offrirait-elle, dans un second temps, de composer de nouvelles cohérences ? Peut-être décèlera-t-on, à l'examen de cette liste ouverte, le risque d'une dissolution du discours, celui de procéder à la composition de séries artificielles, de construire, autour du mot « industrie », une cohérence anachronique, étrangère aux contemporains. L'ouvrage de Chaptal, *De l'industrie française*, dont la publication contribue à consolider durablement l'accès du mot « industrie » à sa signification actuelle – et ceci malgré l'ambiguïté persistante du terme, l'auteur distinguant encore « industrie agricole » et « industrie manufacturière »² – ne date certes que de 1819. Cette réduction de l'« industrie » à l'activité fabricante semble déjà s'affirmer, cependant, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le Chevalier de Jaucourt, dans l'article « Industrie » de l'*Encyclopédie*, la définit comme « le simple travail des mains, ou les inventions de l'esprit en machines utiles, relativement aux arts et aux métiers », se rapportant aussi bien « à la culture des terres, aux manufactures et aux arts »³. Mais déjà l'article *Commerce*, terme qui associe encore production et distribution, propose un sens plus restreint : « les denrées d'un pays en général sont les productions naturelles de ses terres, de ses rivières, de ses mers, et de son industrie. Les productions de la terre, telles que nous les recevons des mains de la nature, appartiennent à l'Agriculture. Les productions de l'industrie se varient à l'infini : mais on peut les ranger sous deux classes. Lorsque l'industrie s'applique à perfectionner les produits de la terre, ou à changer leur forme, elle s'appelle *manufacture*. Les matières qui servent aux manufactures s'appellent *matières premières*. Lorsque l'industrie crée de son propre fonds, sans autre

¹ *Ibid.*

² Jean-Antoine Chaptal, *De l'industrie française*, Paris, Antoine-Augustin Renouart, 1819, p. XV ; rééd. Paris, Imprimerie nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1993 (préf. de Louis Bergeron).

³ Chevalier de Jaucourt, « Industrie (droit polit. & commerce) », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 8, 1765, p. 694.

matière que l'étude de la nature, elle appartient aux Arts libéraux »¹. On ne saurait multiplier ici les exemples d'emplois traduisant à la fois l'ambiguïté persistante et la fixation progressive du terme dans son acception contemporaine. Le *Dictionnaire de l'Académie*, en 1798 encore, « associe à "industrie" les notions d'activité intelligente, d'initiative, de dextérité, mais aussi de fabrication »². Chaptal, qui conserve on l'a dit l'expression « industrie agricole », introduit toutefois une distinction pérenne : « il faut (...) calculer nos pertes en commerce et apprécier nos progrès en agriculture et en industrie »³. Ainsi le mot « industrie » acquiert-il lentement, dès le milieu du XVIII^e siècle, puis durant les périodes révolutionnaire et impériale – on songe aux adjectifs « nationale » et « française » qui lui furent durablement affectés – « le sens dominant que nous lui connaissons »⁴. L'enquête débute à l'heure où se fixe le vocabulaire. On verra, à l'occasion notamment de l'étude du *Service des arts industriels* en porcelaine de Sèvres – voulu par l'administrateur Alexandre Brongniart, exécuté par Jean-Charles Develly de 1820 à 1835 – la difficulté persistante, au cours des années 1820, de fixer les limites d'un programme inspiré de la très parisienne Exposition des produits de l'industrie de 1819, attachée à la célébration des métiers du luxe parisien, que la terminologie actuelle classerait volontiers parmi les activités artisanales. L'hésitation des commanditaires et des artistes apparaît comme un indice, parmi d'autres, d'une définition en construction, confrontée à la réalité de l'industrie française et à la fréquente modestie de ses ateliers.

Aucun autre critère, en théorie, ne devrait limiter la quête des images répondant à la thématique ainsi définie. Choisir, parmi d'autres supports, les peintures, estampes et dessins antérieurs à 1870, à l'exception des dessins techniques, des gravures de presse et des gravures de vulgarisation provient, on l'a dit, de la volonté de maîtriser l'inflation du corpus, sans dissoudre sa cohérence. Le corpus, dont on dessinera plus avant les grandes lignes, est ainsi limité aux paysages et scènes d'intérieur industriels contemporaines de la première industrialisation, Grande dépression exclue, avant l'épanouissement de l'impressionnisme et de la seconde génération réaliste au début de la Troisième République.

¹ François Véron de Forbonnais, « Commerce », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 3, 1753, p. 690.

² Denis Woronoff, « Penser l'industrie en Révolution », Louis Bergeron et Patrice Bourdelais (dir.), *La France n'est-elle pas douée pour l'industrie ?*, Paris, Belin, 1998, p. 161.

³ Jean-Antoine Chaptal, *op. cit.*, p. XII.

⁴ Denis Woronoff, « Penser l'industrie en Révolution », *loc. cit.*, p. 191.

Depuis la fin des années 1980, deux évolutions conjointes invitent à redéfinir les bases méthodologiques de l'approche historique des images. D'une part, désormais, comme d'autres objets, « les images (...) appartiennent au "gibier" de l'historien »¹. L'ensemble des périodes historiques est concerné, comme l'ensemble des productions visuelles, sans distinction de qualité. D'où la préférence affichée pour un vocabulaire démarqué d'une certaine tradition de l'histoire de l'art : à l'occasion de cette conquête, le mot « art » s'est vu couramment écarté au profit du mot « image », considéré comme mieux à même de qualifier des objets rarement distingués pour leurs qualités esthétiques. Au risque, parfois, de négliger la dimension matérielle des images – mieux désignée par le mot « œuvre » –, mais au bénéfice d'une prise en compte des autres « supports » de l'image, tels que la littérature. D'autre part, les appels au rapprochement de l'histoire et de l'histoire de l'art se sont multipliés², prenant acte du croisement de leurs trajectoires respectives, notamment depuis les années 1960, prenant acte également des compétences limitées de chacun. Le « long évitement » avait puisé ses racines, du côté de l'histoire, dans ce primat accordé à l'écrit depuis « la constitution de l'histoire comme discipline "littéraire" au XVIII^e siècle, comme science positiviste au XIX^e siècle »³ ; il s'était nourri, du côté de l'histoire de l'art, de la tradition vasarrienne de la biographie, de la distinction des grands peintres et de leurs chefs-d'œuvre, puis du privilège accordé aux styles et à la périodisation autonome de l'évolution des formes, quoique fut posée, depuis la fin du XVIII^e siècle, l'existence de relations entre le développement des arts celui des civilisations⁴. L'étude de « l'inscription sociale des œuvres et des activités artistiques »⁵ apparaît désormais comme l'un des enjeux communs de ces disciplines. On distingue aujourd'hui, rétrospectivement, le moment de la convergence. Au

¹ Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2002, p. 21.

² On songe parmi d'autres – en dehors du champ des « images de l'industrie » et des études médiévales, autour notamment du laboratoire d'anthropologie médiévale de l'EHESS, auprès desquels nous avons puisé tant de réflexions fructueuses – à quelques rencontres qui ont fait date : *Image et Histoire. Actes du colloque de Paris-Censier (1986)*, Paris, Publisud, 1987 ; Michel Vovelle (dir.), *Les images de la Révolution française. Actes du colloque tenu en Sorbonne (1985)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988 ; Hélène D'Almeida-Topor, Michel Sève (dir.), *L'Historien et les images. De l'illustration à la preuve. Actes du colloque de l'Université de Metz (1994)*, Metz, Centre de Recherche Histoire et Civilisation de l'Université de Metz, 1998 ; Michèle Ménard, Annie Duprat (dir.), *Histoire, images, imaginaire (fin du XV^e siècle-début du XX^e siècle). Actes du colloque de l'Université du Maine (1996)*, Le Mans, Université du Maine, 1998.

³ Jean-Claude Schmitt, « L'historien et les images », *loc. cit.*, p. 38.

⁴ Francis Haskell, *History and its images*, New Haven, 1993, trad. fr., *L'historien et les images*, Paris, 1995, p. 295-319 (« Les arts, révélateurs de la société »).

⁵ Pierre-Michel Merger, Jacques Revel, « Mondes de l'art », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, nov.-déc. 1993, p. 1337.

milieu des années 1960, avec la traduction en France, notamment, des *Essais d'iconologie* d'Erwin Panofsky, les fins d'une « histoire des mentalités » – fille des préoccupations d'un Marc Bloch, convaincu de « la nécessité pour l'historien de recourir à "l'expérience plastique" d'une société »¹ – rejoignaient les fins de l'iconologie panofskienne, interrogeant les œuvres en tant que « symptômes culturels »². L'opposition, matinée de fréquents recoupements, semble aujourd'hui se résoudre à ce qu'elle a d'irréductible. La finalité principale de l'histoire de l'art demeure la compréhension des œuvres elles-mêmes, quand l'histoire entreprend de les observer en tant que traces, en tant que sources d'une certaine réalité historique, sans pour autant les reléguer – *a priori* – au statut de simples documents iconographiques³. En effet, si l'idée d'une autonomie de l'art par rapport au contexte général ne semble plus guère défendue, on ne saurait pour autant négliger, ni la dimension formelle des productions visuelles, ni leurs fonctions et usages en tant qu'agents, et non simples « reflets » de l'histoire.

Par suite, la démarche courante de l'historien – celle notamment, on l'a vu, de l'historien des espaces industriels – qui consiste à privilégier les images comme sources d'une histoire des lieux, des techniques et des gestes, est pour le moins partielle : « on ne peut nier que certaines images au moins présentent un intérêt documentaire de cette sorte. Mais cette utilisation immédiate des images par les historiens ne nous dit rien des images elles-mêmes, de leur raison d'être ni surtout de la nature, autrement complexe, du processus de *représentation*. (...) Pour l'historien, la question sera donc moins d'isoler et de *lire* le contenu de l'image, que de comprendre d'abord la totalité de l'image, dans sa forme et sa structure, son fonctionnement et ses fonctions »⁴.

Dans cette perspective, s'impose l'articulation – non la juxtaposition – des approches. Le dialogue entre disciplines est assuré dès lors qu'il s'agit d'établir les conditions de création d'une œuvre ou d'une série. La biographie de l'artiste, sa position sociale, la place de l'œuvre étudiée dans l'évolution de sa carrière et de sa création, ses relations avec le monde de l'industrie, avec le commanditaire notamment – qui peut être l'entrepreneur – comptent tout autant que la biographie de ce dernier, sa sensibilité – celle de son groupe social – à la peinture, ou la santé de son affaire. On retrouve ici l'histoire des « patrons » et celle des entreprises : une commande peut intervenir à l'heure d'une construction nouvelle, d'une

¹ Jean-Claude Schmitt, « L'historien et les images », *loc. cit.*, p. 40.

² Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, 1939-1962*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

³ Jérôme Baschet, « Les images : des objets pour l'historien ? », dans Jacques Le Goff et Guy Lobrichon, *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age : histoire, théologie, cinéma. Actes de la Rencontre de Cerisy-le-Salle (juillet 1991)*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1997, p. 103.

⁴ Jean-Claude Schmitt, « L'historien et les images », *loc. cit.*, p. 36-37.

innovation technique ou d'un succès économique. L'histoire quantitative permettra de confronter les rythmes de la création aux flux et reflux de la conjoncture. L'étude des fonctions et de la réception des images exige également le recours à plusieurs champs de la recherche historique. Il faudra peser le poids des conventions dans le choix d'une technique, d'un support, d'un motif ou de son refus. Il faudra déceler la naissance de « normes » éventuelles dans la représentation de l'usine, plus ou moins déterminées par la commande. On sera sensible aux fonctions sociales et politiques de l'image, fruits d'une « intention » particulière de l'artiste ou du commanditaire. En outre, l'étude des « usages » de l'image en tant qu'objet est indispensable : le lieu d'accrochage d'une œuvre – la demeure d'un entrepreneur, les bureaux d'une entreprise, un édifice public – révèle un usage prévu, attendu ou advenu de l'œuvre, en rapport éventuel avec son format, sa technique, son sujet, sa facture. Qu'en est-il de l'usage des images moins contrôlées ? La faiblesse des envois aux salons, l'attitude des critiques envers les sujets industriels entrent, *a priori*, dans le champ d'analyse de la réception¹. On dira plus loin, toutefois, que le nombre des comptes-rendus critiques et le faible rendement de leur dépouillement nous a découragé de poursuivre l'investigation dans cette voie. Enfin, l'étude du « rôle » des images dans la construction de l'imaginaire d'un individu, d'un groupe ou d'une société peut être placée à l'horizon de la recherche. L'analyse successive ou combinée des fonctions de l'image² est de ce fait inséparable de l'étude de son contenu et de sa forme, sources de la plupart des hypothèses d'interprétation.

Le risque d'enfermement des œuvres dans leur seule référence au « réel » peut être, en outre, sensiblement modéré par l'indispensable mise en série des images. On songe d'abord aux ensembles constitués par les artistes eux-mêmes, à ces albums de lithographies – souvent reconstitués par l'inventaire de fonds très divers, on le verra – où les vues à motifs industriels n'apparaissent pas au hasard : au-delà de la description topographique ou de l'invitation à la contemplation d'un paysage rêvé, elles montrent tour à tour des paysages hérités, devenus éphémères, ou les symboles d'une prospérité nouvelle. On songe surtout aux séries construites pour les besoins de l'étude. Il faudra, après avoir réuni le corpus – par nature hétérogène – le

¹ « L'œuvre d'art commence vraiment à vivre de la vie sociale à laquelle elle a vocation qu'à partir du moment où elle est vue, et donc commentée : la critique n'est donc pas un simple écho, plus ou moins déformant, elle est, parmi d'autres, un élément constitutif de l'objet lui-même » (Jean-Paul Bouillon, « Avant-propos », *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Saint-Etienne, Centre d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

² La déclinaison des fonctions de l'image en normes, intentions, usages et rôles, est issue d'une proposition de Jérôme Baschet, suffisamment générale pour légitimer, selon nous, l'expérimentation de son application aux périodes moderne et contemporaine. Jérôme Baschet, « L'image-objet », *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du colloque d'Erice (1992)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 17-19 ; Nicolas Pierrot, « Histoire et images. Introduction : les fonctions de l'image », *Hypothèses 2001*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 81-88.

diviser selon différents critères ouvrant la voie aux interprétations. Distribution selon la chronologie et les espaces géographiques, selon les supports, selon les thèmes surtout : l'opposition extérieurs/intérieurs s'impose d'emblée. Suit la distinction par branches d'industries puis, concernant les paysages, par type de constructions – sans prétention à l'exhaustivité –, plusieurs activités relevant de branches distinctes ayant pu être accueillies par des bâtiments de nature similaire. D'autres regroupements peuvent être ébauchés, tenant compte de la relation du motif industriel avec la nature, ou de sa position hiérarchique dans la composition, éventuellement dictée par la fonction de l'œuvre – qu'est-ce qu'un « portrait d'usine » ?

Le conflit entre disciplines, s'il a lieu, se nouera dans l'approche interne des images. C'est ici que se profile le risque d'une analyse tronquée. Le discours isolé du technicien sonnera faux à l'oreille de l'historien de l'art, pour qui le sens de l'œuvre aura été manqué. Inversement, tout discours sur la composition et les significations formelles sonnera faux à l'oreille de l'historien de l'industrie, dès lors que les motifs représentés n'auront pas été compris. Le « ton de certitude » des différents acteurs et la limite nécessaire de leurs compétences expliquent en grande partie la rareté du dialogue. La convergence, toutefois, est nécessaire, au-delà même d'une réflexion sur le « réalisme » ou le « naturalisme » en peinture. Si les fins de l'analyse ne peuvent être de classer les images en fonction de leur « véracité », en revanche, l'identification précise de l'objet ou du geste représentés peut alimenter l'analyse iconographique et formelle. Quelle que soit l'ambition d'« exactitude » de l'artiste ou de son commanditaire, le dialogue demeure possible entre les archives ou les vestiges des lieux d'industrie et leurs images. Mieux, l'échange prolongé – qui on le verra identifie des écarts, des détails édifiants de minutie, des mises en scènes valorisantes, d'éventuelles dénonciations – s'enrichit de la variété des significations de l'œuvre et de ses possibles lectures. Dans quelques cas propices, les images offrent l'information manquante, suggèrent une recherche complémentaire, autorisent conjointement la formulation d'hypothèses concernant l'évolution des représentations individuelles ou collectives.

Légitimation ou disqualification culturelle de l'industrie ?

La contribution des arts visuels en France

La mise en cohérence de ces différentes échelles d'analyse, nécessaires à la compréhension des œuvres et des séries, suppose la formulation d'une problématique générale. Pourquoi choisir un « motif industriel », pourquoi l'intégrer comme événement principal ou secondaire d'une composition, et quelle fut la signification de ce choix, au siècle de la première industrialisation française ? L'idée d'un refus tranché, d'une réception négative de l'industrie et des techniques par les arts domine, on l'a vu, l'historiographie. La modification récente des critères de sélection des œuvres, comme leur progressive redécouverte, autorise la réouverture du chantier. Reste la question centrale : l'industrie, la technique, voire le travail, celui des ingénieurs comme celui des ouvriers, furent-ils estimés – et par qui ? – comme valeurs ou non-valeurs culturelles ? Peut-on suivre l'évolution historique de cette construction ?

La question des images n'offre qu'une entrée supplémentaire dans un vaste sujet. Les études littéraires ont fourni des contributions importantes¹. Jacques Noiray a posé les termes d'une histoire littéraire de la « machine », placée en 1981 sous le signe d'une histoire « des mentalités » : « Ce que nous cherchons, en étudiant l'image romanesque de la machine, et les caractères très variés qu'elle peut revêtir – sociaux et politiques, esthétiques, fantastiques, métaphysiques, etc. – c'est d'une part à définir l'attitude et les réactions de chacun des principaux romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle face à cet objet nouveau, insolite, étranger à l'univers humain, et d'autre part, en établissant entre chacune de ces images particulières un réseau de relations et de comparaisons, à dégager les éléments constitutifs d'une image collective de l'objet technique dans la société française du siècle dernier. Le projet de notre étude sera donc de rechercher, à travers une série d'expériences individuelles privilégiées de l'univers technique, l'expérience collective que ces œuvres diverses impliquent. Ce dont il s'agit en somme, grâce au révélateur du texte romanesque, c'est de déterminer, pour une période capitale de notre histoire, et dont les prolongements se font sentir jusqu'à nous, le mode d'adaptation des mentalités et des imaginations aux

¹ Jacques Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. I, « L'univers de Zola », t. II, « Jules Verne – Villiers de l'Isle-Adam », Paris, José Corti, 1981 et 1982. ; David Charles, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, PUF, 1997 ; Denis Woronoff, « Les images de l'industrie », *Histoire de l'industrie en France, du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1994, rééd. Coll. « Points Histoire », 1998, p. 250-255.

conséquences de la révolution industrielle »¹. L'histoire religieuse n'est pas demeurée silencieuse. Michel Lagrée a décrit le XIX^e siècle français, de 1830 à 1914, comme « le temps des passions », celui de l'antagonisme entre les « imprécateurs » et les « thuriféraires »². La contribution de la philosophie paraît aujourd'hui essentielle pour réinterroger la définition problématique du « patrimoine industriel »³, et l'histoire des techniques, par l'intermédiaire de sources toujours plus diverses, poursuit son voyage dans les « imaginaires de la technique »⁴. De telles préoccupations rejoignent sans obstacle l'étude des représentations de l'intérieur usinier, de ses espaces, de ses équipements, de ses hommes et femmes au travail. Qu'en est-il du paysage, lorsqu'il n'est pas affecté d'une locomotive, d'une cheminée ou d'un chevalement, mais d'une enveloppe bâtie parfois faiblement différenciée ? En préférant toujours le mot « industrie »⁵, l'historiographie anglo-saxonne et allemande n'a jamais renoncé à présenter de concert les extérieurs et les intérieurs. L'étude des images de l'industrie française impose conjointement de considérer les formes d'intégration sans rupture. C'est l'une des clés pour évaluer la contribution des arts visuels à cet effort d'appropriation, de légitimation ou de disqualification de l'industrie dans le champ culturel.

Se rallier à la bannière de l'histoire culturelle n'est pas de simple commodité. Le risque était certes de « requalifier » comme culturels « des travaux qui auraient été autrefois situés dans l'histoire sociale ou l'histoire politique »⁶. Une partie du projet rejoint en effet l'étude des « consommations » culturelles des élites patronales – livres et images, en portefeuilles ou encadrées, représentant ou non leurs usines⁷ –, celle des achats éventuels des princes et des monarques, celle des attentes des jurys et du public lors des expositions, celle des transgressions éventuelles aux attentes communes, et la diffusion des valeurs culturelles. Il faudra tenter – nécessairement à petites touches, par esquisses, à l'aide d'indices souvent ténus – de suivre ces circulations, celle des petits tableaux comme celle des lithographies. La communauté d'intérêt entre disciplines est ici bien reconnue : l'histoire de l'art s'intéresse

¹ Jacques Noiray, *op. cit.*, t. 1, p. 13.

² Michel Lagrée, *La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie*, Paris, Fayard, 1999, p. 21-62.

³ Robert Damien, « Le patrimoine peut-il être industriel ? La proposition proudhonienne », dans Jean-Claude Daumas (dir.), *La mémoire de l'industrie, op. cit.*, p. 30-47.

⁴ Contrepoint nécessaire d'une « histoire technique des techniques » : Anne-Françoise Garçon, « Les techniques et l'imaginaire. Une question incontournable pour l'historien », *Hypothèses 2005/1*, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 221-228.

⁵ Klaus Herding, *loc. cit.*.

⁶ Roger Chartier, « L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, EUD, 2008, p. 190.

⁷ Serge Chassagne, « La culture des anciens et des nouveaux entrepreneurs », *Le Coton et ses patrons, France, 1760-1840*, Paris, 1991, p. 618-625 ; *id.*, « Que lisent les patrons du coton au XIX^e siècle ? », *Eglise, Education, Lumières, histoires culturelles de la France, 1500-1830, en l'honneur de Jean Quéniart*, Rennes, P.U.R., 1999, p. 85-89.

désormais aux « formes mineures », précédant un effort pour « imposer une "histoire des arts", attentive au pluralisme des pratiques, et ouverte à des relations disciplinaires complexes »¹. On rejoindrait ici la première des deux « grandes familles d'acceptations du terme "culture" », entendue comme « un domaine particulier de productions, de pratiques et d'expériences intellectuelles et esthétiques »². Assurément, une génération d'historiens français l'a proclamé sans détour, l'histoire culturelle est d'abord une histoire sociale³. Mais la seconde acception, anthropologique cette fois-ci, n'est pas étrangère à notre objet. Voici la « culture » désignée comme « l'ensemble des mots, des croyances, des rites et des gestes à travers lesquels les communautés donnent sens au monde, qu'il soit social, naturel ou surnaturel »⁴. On touche à la conciliation souhaitée entre disciplines, lorsqu'il s'agit simplement de défendre le caractère irréductible de l'acte créatif et lui réserver la fin de l'analyse. La recherche du « sens donné au monde » de l'industrie par les artistes et les commanditaires doit suivre conjointement la construction de normes éventuelles, celles d'images communes et dictées, et les formes d'expression les plus vives de la liberté du regard.

¹ Gérard Monnier, « Histoire de l'art et typologie », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 408.

² Roger Chartier, « L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, op. cit., p. 190.

³ Philippe Poirrier, « L'histoire culturelle en France. "Une histoire sociale des représentations" », dans *id.* (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, EUD, 2008, p. 27-39.

⁴ *Ibid.*

CHAPITRE II

Rareté, diversité, progrès

1. Discrets échos du Salon

La lente émergence d'un thème confidentiel

Combien d'œuvres ? La rareté présumée de la thématique industrielle ne saurait être appréciée à la lumière des seuls dessins, peintures et estampes exhumés des collections publiques et particulières. Il fallait, en amont, recourir aux sources écrites afin d'approcher les œuvres disparues, éventuellement détruites. Non que l'ambition soit ici de mesurer l'ampleur de la production réelle. Sa connaissance ne peut être posée qu'à l'horizon de la recherche. Un échantillon cohérent – sinon représentatif a priori – peut suffire dans un premier temps à dévoiler la variété des sujets et la fréquence de leur apparition. A défaut de pouvoir entreprendre le dépouillement des catalogues de vente ou, plus nombreux et dispersés encore, des inventaires après décès des artistes et de leurs clients, les titres des « images de l'industrie » inscrits dans les livrets de l'Exposition parisienne offrent cet observatoire, imparfait mais privilégié. Il n'est guère nécessaire en effet de rappeler l'importance du Salon

créé en 1667, élevé au rang d'expression incontestée de l'art français au cours du XVIII^e siècle, œuvrant à façonner le goût d'un public bigarré, ce dernier le modelant à son tour, le soumettant à sa critique et favorisant le développement d'une littérature spécialisée. Le Salon du Louvre, annuel à partir de 1737, puis tour à tour bisannuel et annuel depuis 1748, ne fut certes pas la seule exposition régulière aux XVIII^e et XIX^e siècles : livrets et comptes-rendus de salons provinciaux et parisiens ont récemment fourni le matériau d'études et de dictionnaires, inaugurant de nouvelles perspectives de recherche¹. Une recherche ultérieure devra étendre à l'ensemble du pays l'effort de Patrick Le Nouëne en direction des salons de la France du Nord². En outre, s'intéresser aux salons européens ne serait pas sans pertinence : on sait que François Bonhommé, entre 1851 et 1854, envoya plusieurs de ses grandes scènes métallurgiques aux salons de Bruxelles et de Gand³. Mais l'exposition parisienne de l'Académie royale de peinture et de sculpture, devenue Salon « libre et universel » à partir de 1791, recevant un nombre croissant d'envois – avec quelques variations significatives, consécutives à la restauration d'un jury en 1798, en 1802, et à l'expérience libérale de 1848⁴ – offre seule de suivre, sans interruption durable, l'évolution du choix des sujets, sur une durée suffisamment longue pour que soient distinguées permanences et ruptures.

De la fiabilité de la source dépend toutefois la qualité du dénombrement. Avant la publication, en 1879, du premier *Catalogue illustré du Salon*, les livrets étaient dépourvus d'illustrations⁵. Déjà Diderot avait-il émis ce désir de croquis, susceptibles d'« indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la disposition des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de

¹ On songe aux travaux de Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2002 ; *Id.*, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en Province, 1673-1800*, t. 1, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2004 ; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration, 1773-1820*, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2004 ; *Divers salons du dix-huitième siècle : pour servir de complément à la collection des livrets des salons du XVIII^e siècle*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1996 ; Marie-Ange Brunner, « Bibliographie des expositions de Province, 1815-1850 » et Agnès Fine, « Bibliographie des expositions en Province, 1851-1870 », *Gazette des Beaux-Arts*, oct., mai-juin 1980 ; *Les Salons retrouvés, op. cit.* (1993).

² *Ibid.*, p. 13.

³ Remerciements à Marie-Laure Griffaton.

⁴ Sur l'organisation du Salon, voir notamment Udolfo van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art*, n° 76, 1986, p. 43-48 ; Jean-François Heim, Claire Béraud et Philippe Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, C.A.C. éd., 1989 ; Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Henri Veyrier, 1986, rééd., Paris, Klincksieck, 2004, p. 41-80 ; Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, Editions de la Martinière, 2006.

⁵ Les livrets illustrés de la main de Gabriel de Saint-Aubin sont une exception. *L'Atelier d'un salpêtrier* de Pierre-Antoine Demachy est esquissé dans le livret de 1777 ; il manque toutefois de lisibilité (Emile Dacier édit., *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, 1909-1921*, rééd. Nogent-le-Roi, J. Laget, 1993, vol. 4, p. 45 et p. 15 du livret).

la composition »¹. Rares sont en outre les descriptions, celles notamment des scènes de genre et des paysages – genres mineurs dans la hiérarchie académique. Un exemple suggère la nature des pertes éventuelles : le paysage urbain de Michel Grobon, exposé au Salon de 1806 sous le titre « Vue de Lyon. On y voit le pont du Change, bâti dans le II^e siècle, par l'archevêque Humbert. Effet de soleil couchant »², est fréquemment rapproché de la toile intitulée *L'ancien quartier de la pêcherie à Lyon*³, composée vers 1794-1795⁴ et conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon. On peut lire au centre de la composition, inscrit sur un bâtiment comprenant trois étages : « Manufacture d'indiennes où l'on imprime sur toute [sic] sortes d'étoffes en soye, velour [sic], en dorure ». Parfois, le titre se réduit à la simple indication du genre de la pièce exposée – « un paysage » – ou disparaît tout à fait, le catalogue mentionnant simplement « plusieurs dessins sous le même numéro ». Certes, la formule n'est pas sans intérêt, qui suggère la position, inférieure, des œuvres dans la hiérarchie des genres et des formats. Diderot lève ainsi le voile, brièvement, dans son *Salon de 1767*, sur l'envoi de Jacques-François Amand – « Plusieurs Dessins sous le même N^o par M. Amand, Agréé »⁵ – pour aussitôt porter à son encontre un jugement définitif : « L'Atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts, pas davantage »⁶. Que dissimule cette énigmatique « Vue prise dans le Dauphiné », envoyée par Antoine Guindrand au Salon de 1833 ? Il s'agit vraisemblablement de la « Vue d'une fabrique de forges à Allevard en Dauphiné », conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon⁷. Le plus souvent, l'imprécision de la mention consignée dans le catalogue – ainsi de cette vue de « La gorge d'Allevard » par Thuillier en 1835, ou de ces nombreuses vues de « moulins » ou de « moulins à eau » – soustrait l'œuvre à l'étude et compromet toute ambition de décompte exact. La précision de nombreux titres, inversement, trahit l'intérêt de plusieurs artistes pour les paysages (y compris les sites anciens ou abandonnés) ou les gestes de l'activité fabricante. En 1859 et 1861, les pages du livret s'ouvriraient aux longues descriptions de François Bonhommé.

¹ Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Hermann, 1990, p. 56.

² *Explication des ouvrages de peintures, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans* [sic], *exposés au Musée Napoléon, le 15 septembre 1806*, Paris, Imprimerie des sciences et des Arts, 1806, n^o 238.

³ Cat. 175. L'hypothèse de C. Durafor, « Jean-Michel Grobon », *Revue du siècle*, t. 7, 1893, p. 597, est reprise par Etienne Grafe, *L'œuvre de Jean-Michel Grobon (1770-1853) au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1983, et Françoise Viatte dans le catalogue de l'exposition *Sublime Indigo*, *op. cit.* (Marseille, 1987), cat. 279, p. 228.

⁴ Annette Haudiquet-Biard, *Vie et œuvre de Jean-Michel Grobon, peintre lyonnais (1770-1853)*, Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon, cahier 7, 1984, p. 32.

⁵ Cat. 9. *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale*, Paris, Hérisant, 1767, n^o 136. Dans *L'Atelier du menuisier*, Jacques-François Amand met en scène 12 hommes et 2 femmes au travail dans le vaste « atelier du sieur Jadot Menuisier cy devant Eglise St-Nicolas » (titre de l'eau-forte).

⁶ Denis Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 418.

⁷ Cat. 700.

Ces réserves posées, la lecture exhaustive des 87 livrets de Salon publiés entre 1737¹ et 1870 suggère la lente émergence de la thématique (voir vol. 2, *annexe 1*)². Une progression fort modeste : aucune œuvre avant 1755, moins de 5 les meilleures années jusqu'en 1827, moins de 10 au cours de la décennie 1830, de nouveau moins de 5 jusqu'en 1850, enfin quelques belles années sous le Second Empire, avec plus de 10, voire 12 œuvres exposées (*Tableau 1*, ci-contre p. 71, et *Graphique 1*, p. 72). Sur l'ensemble de la période, on relève dans les livrets – sections « Peinture », « Miniatures, aquarelles... » (1843-1847), « Dessins » (à partir de 1864), « Gravure » (à l'exception des médailles), « Lithographie » (à partir de 1824), « Monuments publics, peinture » (à partir de 1857) – les titres de 204 peintures, 31 dessins et 9 estampes, soit 244 « images de l'industrie » (177 paysages, 59 scènes de genre et intérieurs, 7 allégories, une œuvre au genre indéterminé). La thématique demeure confidentielle au Salon. En moyenne, 2 ou 3 œuvres à motifs industriels furent soumises au regard du public pour environ 1000 œuvres exposées³.

Ajouter quelques vues d'établissements étrangers ou des possessions françaises d'Outre-mer ne viendrait pas modifier le rapport⁴. Qu'en est-il des titres suggérant la figuration d'activités artisanales ? L'enquête, délicate, s'est limitée aux scènes de genre, excluant les paysages, notamment les moulins de meunerie, motifs courants des paysages avec « fabriques » – sujet intéressant en soi, qui pourrait faire l'objet d'une étude approfondie. Les quelque 200 titres relevés désignent, pour plus de la moitié, des fileuses et des ateliers de maréchaux-ferrants, sujets propices à d'autres discours – notamment religieux – que celui du métier et de sa mise en scène. On regrettera de ne pouvoir enfin comparer ces dénombrements avec celui des « images de l'agriculture ». Il faudrait, ici encore, préciser les contours du

¹ On notera que les livrets des Salons antérieurs à 1755 ne comportent aucun titre suggérant la représentation ou l'évocation d'activités productives.

² Un projet de base de données des œuvres des salons est actuellement en cours : *Salons et expositions de la naissance du Salon royal (1667) à 1914*, projet de recherche associant le musée d'Orsay, l'INHA, le musée du Louvre, l'École du Louvre, les Archives nationales, soutenu par la direction des musées de France, dirigé par Catherine Chevillot et Georges Vigne. Cette ressource ouvre de nouvelles perspectives, notamment pour les recherches thématiques : son usage est envisagé dans le cadre d'une extension chronologique de la présente étude.

³ Seuls les numéros des livrets (au sein des sections désignées plus haut) ont été décomptés, sous lesquels étaient fréquemment consignés plusieurs œuvres. On trouvera une tentative de décompte plus exact, pour le XVIII^e siècle, dans l'étude de Georg.-Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1967, p. 160-161. Cette évaluation intègre toutefois les médailles et s'interrompt en 1800, compromettant toute comparaison avec les périodes suivantes.

⁴ Parmi les 20 titres relevés, plusieurs se distinguent par leur force évocatrice : Desinarest, *Partie du port de Blanfrat [?] où se voit la tour de la manufacture à balles* [paysage britannique] (1793, n° 419) ; Pierre Chauvin, *Les Salines de Creutzenach dans le Palatinat* (1796, n° 101) ; César Vanloo, *Vue d'une fabrique de fer située près de l'Isola de Sora, dans le royaume de Naples* (1798, n° 407) ; Benevel, *Vue des mines d'argent de Val-di-Castello, en Toscane, près Saravezza* (1834, n° 103) ; Alexis Daligé de Fontenay, *Sucrierie et village nègre à Basse-Terre* (1846, n° 680).

thème, être en mesure d'examiner les œuvres dont les titres demeurent énigmatiques¹. Un effort pourrait être enfin consenti pour identifier le succès des thèmes voisins, tels la science ou l'essor des échanges. Remarquons simplement la contemporanéité de leur émergence : entre 1755 et 1799, onze œuvres célèbrent les sciences et les arts, parfois les arts mécaniques, trois autres évoquent ou exaltent le commerce. Enfin, la comparaison des titres des livrets avec l'inventaire plus large des images de l'industrie localisées dans les collections publiques ou particulières de peintures, de dessins ou d'estampes doit permettre non seulement d'approcher la variété des formes choisies par les artistes, mais encore d'apprécier si le Salon, malgré la rareté des occurrences, peut être considéré comme le fidèle reflet de cette création et d'identifier les supports privilégiés de la thématique.

Tableau 1. Nombre d'œuvres et d'« images de l'industrie » exposées au Salon entre 1737 et 1870

	1737- 1753 (15 expos.)	1755	1757	1759	1761	1763	1765	1767	1769	1771	1773	1775	1777	1779	1781
Nombre d'œuvres exposées*	/	142	137	146	122	179	218	207	226	263	237	257	266	236	258
« Images de l'industrie »	0	1	0	0	0	1	1	2	0	0	0	2	2	0	0

	1783	1785	1787	1789	1791	1793	1795	1796	1798	1799	1800	1801	1802	1804	1806	1808	1810
Nombre d'œuvres exposées*	259	260	273	241	695	817	583	592	458	423	465	417	384	626	632	690	957
« Images de l'industrie »	0	0	0	0	2	3	4	0	0	0	1	0	2	1	2	1	2

* Sections « Peinture », « Miniatures, aquarelles... » (1843-1847), « Dessins » (à partir de 1864), « Gravure » (à l'exception des médailles), « Lithographie » (à partir de 1824), « Monuments publics. Peinture » (à partir de 1857). Numéros de catalogue et suppléments.

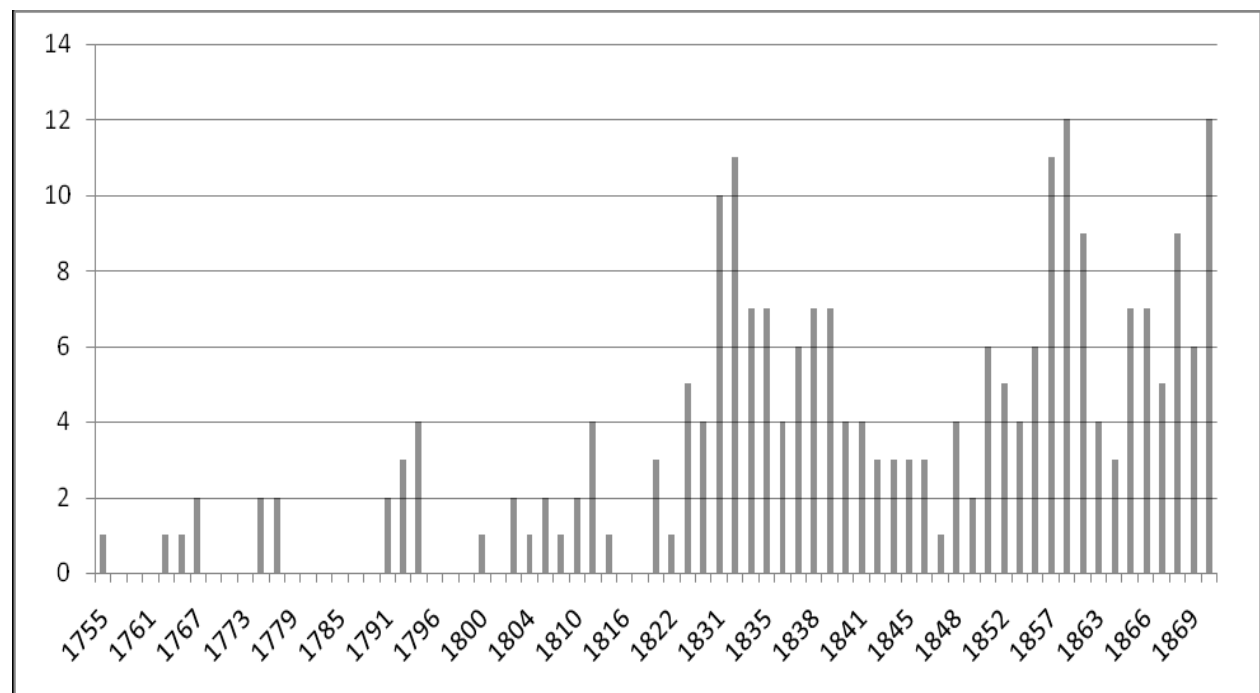
¹ Pour une première approche du thème de la paysannerie dans l'art du XVIII^e siècle, voir Christian Michel, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », dans Emmanuel Leroy-Ladurie (dir.), *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XX^e siècle*, cat. exp., Paris, BNF/RMN, 1994, p. 145-156.

1812	1814	1816	1817	1819	1822	1824	1827	1831	1833	1834	1835	1836	1837	1838	1839	1840
1127	1130	233	914	1442	1604	1988	1674	2893	2981	2103	2341	1955	1957	1876	2253	1744
4	1	0	0	3	1	5	4	10	11	7	7	4	6	7	7	4

1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849	1850	1852	1853	1855	1857	1859	1861	1863
2168	1963	1460	2266	2144	2337	2133	4806	2213	3350	1421	1351	2118	3015	3331	3499	2484
4	3	3	3	3	3	1	4	2	6	5	4	6	11	12	9	4

1863 (Refusés)	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870
730	2704	3195	2888	2360	3682	3611	2991
5	3	7	7	5	9	6	12

Graphique 1. Répartition chronologique des « images de l'industrie » exposées au Salon entre 1755 et 1870



Un siècle d'expériences et d'indifférence

Une « usine », une « fonderie », une « papeterie », quelques toponymes emblématiques – Allevard, Le Creusot, Jouy-en-Josas –, la connaissance des œuvres du Salon se limite encore trop souvent à leur titre : seules 44 œuvres ont pu être localisées, sur 244 titres relevés, soit moins de 2/10^e (voir vol. 2, *annexe 1*). Les comptes-rendus critiques offrent-ils un substitut ? Leur examen systématique offrirait ici une description, là un jugement sur la valeur esthétique de l'œuvre, ailleurs une appréciation sur le choix du sujet. L'histoire de la réception, assurément, pourrait en bénéficier, et par conséquent celle des conditions de la création¹. L'expérience a été conduite, avec profit, concernant les représentations du travail industriel sous la Troisième République². Les critiques abondent ici, à propos d'œuvres conservées en nombre malgré l'importance des destructions. Rien de tel avant 1870. Un premier sondage dans la littérature critique suggère le risque de dépouillements importants pour un résultat médiocre. Si l'œuvre de quelques artistes – François Bonhommé et Charles Eustache notamment – sera traité sous cet angle, l'étude systématique de la réception des œuvres par la critique est renvoyée à de futures investigations.

Toutefois, les titres des livrets suggèrent déjà le choix récurrent de sujets industriels. Certes, le Salon a ses silences. Il existe une production à usage strictement privé, qui ne fut jamais soumise au regard du public. Reste que ce grand marché de l'art fut le rendez-vous indispensable des artistes et du public, le lieu « où se faire connaître ou reconnaître » : « y être accepté était la condition *sine qua non* de la carrière artistique en France »³. D'où l'intérêt d'y rechercher les signes d'une reconnaissance culturelle de l'industrie. En première approche, la série des titres suggère une première évolution, offrant les bornes provisoires d'une périodisation.

¹ Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Regime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993 ; Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Yale University, 1985, trad. fr. Paris, Macula, 2000 ; René Démoris, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001 ; Pierre Georges Castex, *La critique d'art en France au XIX^e siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire, v. 1960 ; Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Saint-Etienne, Centre d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989 ; *Id.*, *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan.

² Nicolas Pierrot, « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art". La représentation du travail industriel dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », *loc. cit.*, 2001, p. 95-113 ; et surtout la remarquable étude de Camille Baillargeon, *La représentation des ouvriers des forges, mines et usine dans la peinture française de 1871 à 1901*, maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec, 2002, 326 p.

³ Gérard-Georges Lemaire, *op. cit.*, p. 12.

Le Salon des Lumières

Joseph Vernet, dès 1755, exposait *Le Port neuf ou l'Arsenal de Toulon, pris dans l'angle du Parc d'Artillerie*¹, intégrant la corderie de Vauban et plusieurs vaisseaux en construction. Surtout, en 1763, il envoyait la *Vûe du port de Rochefort, prise du magasin des colonies*², précisant dans le texte du livret l'un des principaux motifs de la composition : « le bâtiment à droite, sur le devant du tableau est la corderie »³. Avant la suite des *Ports de France*, aucune vue de manufacture ou autre image de l'industrie naissante ne semble avoir été exposée au Salon. A partir de 1800 en revanche, sous le Consulat et l'Empire, le nombre des occurrences progresse, annonçant l'essor de la thématique lors des Salons de la Monarchie censitaire. Un autre argument justifie la césure de 1800 : les titres des œuvres affichent sans détour le choix de motifs industriels et, fréquemment, le nom d'un entrepreneur. Par suite, une première période se dessine dont il s'agira de préciser la signification et la cohérence. Quelle place les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, seuls autorisés à exposer jusqu'en 1791⁴ accordèrent-ils aux paysages de la production et aux intérieurs d'ateliers ? De 1750 à 1789, le nombre d'exposants varia peu (une cinquantaine de peintres, par exemple). L'afflux croissant des visiteurs – 7227 livrets furent vendus en 1759, 10696 en 1765, 16830 en 1779, et plus de 20 000 en 1789⁵ – modifiait toutefois la demande. Le caractère bigarré de l'offre transparaît sous la plume ironique et probablement outrancière de Sébastien Mercier qui, dans un passage fameux du *Tableau de Paris*, décrit ainsi la présentation d'ouvrages au Salon de 1767 : « On y voyait des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme le pouce, à hauteur d'appui. Le sacré, le profane, le pathétique, le grotesque, tous les sujets historiques et fabuleux y sont traités et pêle-mêle arrangés ; c'est la confusion même. Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplant »⁶. Entre 1755 et 1789, après un siècle d'indifférence, cinq paysages et quatre scènes de genre à motifs industriels trouvèrent ici leur place. Les quatre intérieurs sont, en 1767, *Une Salpêtrière*⁷ de Louis-Jean-

¹ Cat. 1.

² Cat. 2.

³ *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale*, Paris, Hérisant, 1763, n° 89.

⁴ Jean-François Heim, Claire Béraud et Philippe Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, C.A.C. éd, 1989, p. 15.

⁵ Gérard-Georges Lemaire, *Esquisse en vue d'une histoire du Salon*, Paris, Henri Veyrier, 1986, p. 20 (non repris dans la rééd. de 2004).

⁶ Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Mercure de France, 1994, t. I, chapitre CDXLIX, p. 1232.

⁷ Cat. 8. Salon de 1767, n° 164. On sait par une inscription portée au verso de l'œuvre que Durameau exécuta *Une Salpêtrière* lors d'un séjour à Rome en 1764 et 1765. Le titre consigné dans le livret du Salon ne comportant aucune localisation, il nous a paru justifié d'intégrer ce dessin exceptionnel au catalogue.

Jacques Durameau et *L'Atelier du menuisier*¹ de Jacques-François Amand – où s'affairent 12 hommes et 2 femmes – puis, en 1775 et 1777, deux toiles de Pierre-Antoine Demachy, *Intérieur d'un Atelier de Teinturier en soie*² et *l'Atelier d'un salpêtrier*³. L'exposition de ces œuvres – trois d'entre elles sont localisées – semble répondre au succès de la publication, entre 1762 et 1777, des douze volumes de planches de *l'Encyclopédie*⁴. A la sécheresse de l'illustration technique semble toutefois préféré, pour une exposition au Salon, le traitement de cette « lumière vaporeuse et chaude »⁵ appréciée par Diderot dans la *Salpêtrière* de Durameau. Surtout, les titres des livrets témoignent d'un contexte favorable à l'émergence de nouveaux sujets. L'Exposition est perméable, au cours de ces vingt années, à l'engouement pour promotion de la connaissance⁶. Jean Jacques Bachelier présentait en 1763 *L'Europe sçavante, désignée par les découvertes qu'on y a faites dans les Sciences & dans les Arts. Le Roi qui les encourage, y est représenté. Le Louvre, qui est leur Sanctuaire, termine l'horizon*⁷. La même année, Cochin exposait dans la section « Gravure » *Un dessein destiné à servir de Frontispice au livre de l'Encyclopédie. On y voit les Sciences occupées à découvrir la Vérité (...) Au bas sont plusieurs talents (sic) qui dérivent des Sciences & des Arts*. Quelques portraits ou scènes de genre participent du même intérêt : en 1767, *Le Portrait de Mademoiselle M.*** quittant les amusements de l'Enfance, pour se livrer à l'étude des Sciences* par Jean-Baptiste Le Prince, qui exposa encore *Un Géomètre* en 1771. Charles-Amédée-Philippe Vanloo exposait au Salon de 1771 *L'Expérience physique d'un oiseau privé d'air, sous le récipient de l'ancienne machine pneumatique*. L'œuvre est contemporaine de *La pompe à air, ou Expérience sur un oiseau dans une pompe à air*⁸ de Joseph Wright of Derby, peinte en 1768. Ainsi l'« enthousiasme du XVIII^e siècle pour la science »⁹ s'exprimait-il en France, jusqu'au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Vanloo exposa certes, en 1777, une toile intitulée *Electricité*¹⁰. Mais l'écart est grand entre son œuvre et celle du pionnier du

¹ Cat. 9. Salon de 1767, n° 136.

² Cat. 20. Salon de 1775, n° 55. Madeleine Pinault a proposé de rapprocher ce titre, dans le catalogue de l'exposition *Sublime Indigo, op. cit.*, cat. 155, p. 153, de l'huile sur toile jusqu'alors anonyme conservée au musée Carnavalet sous le titre *Intérieur d'un atelier de teinture, aux Gobelins* (Cat. 21).

³ Cat. 25. Salon de 1777, n° 70. Œuvre non localisée.

⁴ Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, Paris, PUF, 1993, p. 83-87.

⁵ Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres complètes*, t. XV, Paris, Hermann, 1984, p. 228.

⁶ Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, p. 11-37.

⁷ Salon de 1763, n° 76 : « Tableau de 10 pieds 6 pouces de hauteur sur 5 pieds 6 pouces de largeur ». Œuvre non localisée.

⁸ Judy Egerton, *Joseph Wright of Derby, 1734-1797* (cat. exp., Londres, Paris, New York), Paris, R.M.N., 1990, p. 50-52.

⁹ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Salon de 1777, n° 9. Œuvre non localisée dont Gabriel de Saint-Aubin exécuta l'esquisse dans son livret personnel ; le *Mercur de France*, oct. 1777, p. 171, en livre une description : « une jeune fille, placée sur le

Derbyshire : son intérêt ponctuel pour la science et la sociabilité des expériences, dont il aborde la figuration en tant que peintre d'histoire et d'allégorie, ne le conduisit aucunement, à la différence du portraitiste de Richard Arkwright, à représenter le travail en atelier ou les paysages de l'industrialisation¹. Les « arts mécaniques », au Salon de Paris, furent également célébrés par l'allégorie. Noël Hallé exposait en 1763 *L'Abondance répand ses bienfaits sur les Arts mécaniques (esquisse)*, titre curieusement abrégé par Diderot, qualifiant de « misérable » cette « Abondance répandue sur les arts »².

Du côté des paysages, d'emblée l'art de la *veduta*, mariant description et élévation poétique, autorisait au Salon la figuration des manufactures comme expression de la prospérité du royaume et de la gloire du souverain. Joseph Vernet répond à la commande officielle des *Ports de France* en montrant les corderies et les chantiers navals de construction de Toulon et Rochefort³. On reviendra sur les vues du nouvel hôtel de la Monnaie, exposées par Pierre-Antoine Demachy⁴. Voici en tout cas la formule pérenne. La série demeure assurément hétéroclite, les œuvres sont nées de sensibilités diverses. Au mieux peut-on avancer que cette période propice à la diffusion des idées neuves, susceptibles de pénétrer les milieux les plus fermés, ait pu favoriser leur apparition. Aucun des artistes présentés n'a poursuivi dans la voie qu'il n'était certes pas nécessairement conscient d'avoir ouverte ; aucun des exposants aux Salons de la décennie suivante n'a suivi leur exemple.

Industrie et patriotisme (1789-1799)

Il faut attendre 1791 et l'exil en France du peintre Léonard Defrance, fuyant la répression de la Révolution liégeoise dont il fut l'un des acteurs engagés⁵, pour que le Salon de Paris accueille deux nouvelles scènes de travail⁶. Le personnage qui, au centre, visite la carrière de marbre près de Givet arbore à son chapeau une cocarde tricolore. Defrance, spécialisé dans les intérieurs industriels, ami de la République puis farouche champion de l'expansion révolutionnaire, exposa en 1793, au moment où « l'Europe coalisée assiège[ait] le

gâteau de résine, se prête avec naïveté aux expériences de la machine électrique », cité par Emile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, op. cit.*, vol. 4, p. 43.

¹ Voir *supra.*, p. 20-22.

² Denis Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. XIII, p. 359.

³ Cat. 1 et 2.

⁴ Cat. 19 et 180.

⁵ Françoise Dehousse, Maité Pacco, Maurice Pauchen, *Léonard Defrance 1735-1805*, Liège, Editions du Perron et Eugène Wahle, 1985, *passim*.

⁶ Cat. 170 et 171. Salon de 1791, n° 202 et 277. Huiles sur bois conservées au musée Marmottan.

territoire de la liberté »¹ un tableau, aujourd'hui perdu, au titre encore plus résolument patriotique : *Des Couturières occupées à faire des guêtres pour les volontaires français*². Deux ans plus tard, au Salon de 1795, Jean-Jacques Hauer, autre peintre républicain et patriote, célèbre pour son tableau *Mort de Marat* et son *Portrait de Charlotte Corday*, exposa une œuvre de propagande, également perdue, intitulée *Une Forge Nationale, on y fabrique des canons de fusils et les ouvriers y chantent des airs patriotiques*³. Les représentations du travail, exécutées par des artistes sincères et très peu nombreux, se trouvaient ainsi étroitement associées à la Révolution, à ses exigences militaires et idéologiques. En 1793, Jean-François Hue, élève de Vernet, chargé par l'Assemblée constituante de la « continuation de la collection des ports de France de Joseph Vernet »⁴, exposait la *Vue du port de Lorient prise des anciennes cales de Caudan*, montrant l'étendue du port et de l'arsenal. Il envoyait en 1795 les deux vues du port de Brest⁵. La *Vue de l'intérieur du port de Brest, prise de l'ancienne cale de l'Intendance*⁶ montre « l'ingénieur Sané déroulant le plan de l'un de ses vaisseaux devant Jean-Bon Saint-André, membre du Comité de Salut public »⁷.

La courte série des images de l'industrie révolutionnaire est déjà presque close. L'adoption par l'Assemblée nationale, le 21 août 1791, du principe d'une exposition libre et universelle⁸ et l'inflation corollaire du nombre d'œuvres exposées⁹, singulièrement dans les genres mineurs, n'encouragèrent pas l'émergence de la thématique. On note simplement, en 1793, par un certain Miché, ce *Fourneau construit, à Paris, pour la conversion de la tourbe en charbon*, dont on ne sait rien. En 1795, Jean-François Legillon, l'un des partisans du « changement » emmené en 1789 par David et Restout, ardent promoteur des principes de liberté contre le système aristocratique des académies, exposait *Une mine* dans la section « Peintures », œuvre non localisée au motif malheureusement inconnu.

¹ *Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, exposés au Sallon du Louvre, par les Artistes composans la Commune générale des Arts, le 10 Août 1793, l'An 2^e de la République française, une et indivisible*, Hérissant, 1793, p. 2.

² Salon de 1793, n° 328. Cat. n° 89.

³ On suppose que cette œuvre fut commandée par le Directoire.

⁴ AN, F17 1056, dos. 5. Cette « suite » des *Ports de France* fut affectée au Louvre en 1797 : Yveline Cantarel-Besson, *Musée du Louvre, procès-verbaux du Conseil d'administration du Musée Central des Arts*, coll. « Notes et Documents », n° 24, Paris, RMN, 1992, p. 73.

⁵ Cat. 172, 179 et 178.

⁶ Cat. 178. Musée du Louvre, déposé au musée de la Marine.

⁷ Marjolaine Mourot, « Vue de l'intérieur du port de Brest », *Le Révolution française et l'Europe, op. cit.*, cat. 686, p. 512.

⁸ Jean-François Heim, Claire Béraud et Philippe Heim, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Le livret de 1791 comporte 701 numéros. L'inflation culmine en 1793 avec 811 numéros. On en compte 423 en 1799, soit encore près de deux fois le nombre d'œuvres exposées en 1789.

Premières usines (1800-1830)

La période comprise entre le début du Consulat et la fin de la Restauration peut être considérée d'un seul regard. Le marché de l'art en France qui, dans le domaine de la peinture au moins, se résumait encore essentiellement au Salon – et à quelques expositions provinciales – connut alors de profondes transformations. Une nouvelle clientèle bourgeoise, dont les contours se précisaient peu à peu, tendit progressivement à supplanter l'ancienne aristocratie dans son rôle de protectrice des arts. La physionomie, la couleur du Salon s'en trouvèrent considérablement modifiées. Le goût de ces nouveaux clients (très rarement de véritables mécènes), que d'aucun disait moins sûr, se portait en effet plutôt vers les tableaux de petite taille, les œuvres de chevalet, susceptibles de prendre place au sein de leur salon particulier : principalement des portraits, mais également des scènes de genre et des paysages. Claude Allemand-Cosneau en fournit le décompte, pour la Restauration : « la répartition statistique par genre indique un accroissement constant du nombre d'œuvres exposées¹ ; le relatif déclin de la peinture d'histoire (en particulier au travers des œuvres commandées par le roi), qui reste le genre noble par excellence [...] ; le nombre croissant de sujets religieux (environ 10 % des tableaux en 1819), résultat d'une nouvelle politique de commandes publiques et d'acquisitions pour les églises ou les musées ; une stabilité pour les portraits (environ 25 % des tableaux exposés), et l'augmentation des paysages (environ 25 %) et surtout des scènes de genre, bientôt plus nombreuses que les tableaux d'histoire »².

La rupture est marquée, dans les titres des représentations de manufactures et d'usines – soit 19 paysages, 3 intérieurs, 2 reportages officiels d'actualité, une allégorie – par la localisation souvent précise de sites anciens et surtout d'usines nouvelles, trahissant d'abord le souci topographique des artistes, dessinateurs et peintres de vues parcourant le territoire national. Ainsi dès 1802, Louis-Etienne Watelet, sur lequel on reviendra longuement, bientôt considéré avec Bertin comme l'un des maîtres de l'école française de paysage, désigné par Thiers en 1822 comme « l'imitateur le plus vrai de la nature »³, exposait-il dès 1802 la *Vue du moulin et de la fabrique des poudres à Essonne*, toile malheureusement perdue. En 1812, Constant Bourgeois, élève de David, exposait la *Vue d'une manufacture de toiles peintes à*

¹ En 1804, le retour au rythme bisannuel du Salon ainsi que la création d'un jury, expressions d'une normalisation voulue par l'Empereur, n'avaient en rien ralenti la progression du nombre d'œuvres exposées : le nombre des numéros du livret passa – section peinture et gravure réunies – de 412 en 1800 à 1365 en 1827, avec une pointe à 1988 en 1824, soit une multiplication par plus de cinq.

² Claude Allemand-Cosneau, « Le Salon de Paris de 1815 à 1850 », *Les années romantiques, op. cit.*, p. 111.

³ Adolphe Thiers, *Salon de mil huit vingt-deux ou collection des articles insérés au Constitutionnel, sur l'Exposition de cette année*, Paris, 1822, p. 136, cité par Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat & les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 92.

Essonne ainsi que la *Vue d'une filature de coton à Essonne*, également inconnues. Curiosités urbaines et fabriques pittoresques rencontrées sur les chemins de France manifestent dans les titres leurs fonctions utiles. Ainsi de cette *Pompe à feu du Gros Caillou* (Paris) exposée en 1812 par Etienne Bouhot, de la *Vue de la papeterie de Malmenaide, à Thiers* exposée en 1827 par Achille Poupart ou, la même année, cette *Usine, vue prise dans le Berry* d'Alexis-François Boyenval (œuvres non localisées).

La mention d'un nom propre peut suggérer l'existence d'une commande officielle ou privée. Déjà, en 1804 et 1806, les deux grandes sépia de Jean-Baptiste Isabey, *S.M. l'Empereur visitant la manufacture des frères Sevène, à Rouen*¹ et *Visite de S.M. l'Empereur à Jouy*², œuvres de propagande officielles sur lesquelles on reviendra, intégraient pour la première fois, dans la description du livret, le nom des fabricants distingués par l'Empereur. Mais le « portrait » d'une usine, comme celui d'un notable, pouvait être également souligné d'un patronyme. En 1812, Jean-Pierre Berthault exposait ses *Vues prises à Chantilly, dans la fabrique de M. Richard* (non localisé) et Alexandre Dunouy, en 1824, la *Vue de la vallée de Jouy et de la manufacture de M. Barbet*, conservée au musée Lambinet de Versailles.

Les « intérieurs », fort en vogue durant la Restauration³, ne furent guère industriels. *L'intérieur d'une verrerie* de Jean Pierre Louis Laurent Houël (Salon de 1808), *L'atelier de teinture* de Théophile Behaeghel (Salon de 1819) ou *L'intérieur d'un laboratoire d'une fabrique de papier de tenture*, n'ont pas été retrouvés. *Les fileuses normandes* de Brun (Salon de 1819) ne sont peut-être que de simples fileuses au rouet, à domicile. D'où le caractère exceptionnel de la *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine* et de son pendant, également pétri de tradition hollandaise, la *Vue extérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine*⁴. Ainsi, les artistes exposant au Salon durant le Consulat et la Restauration s'intéressèrent-ils peu au monde ouvrier. Ces quelques paysages et scènes de genre, toutefois, témoignent et interprètent avec discrétion, on le verra, les transformations du paysage et de la société, marquant une étape importante dans l'affirmation d'un sujet marginal.

¹ Cat. 205.

² Cat. 208.

³ Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Cat. 270 et 272.

L'ouvrier entre au Salon (1830-1852)

Vues d'usines aux fonctions précisées, entrepreneurs parfois désignés, préférence des artistes, commanditaires ou clients potentiels pour les paysages : les tendances se prolongent et s'amplifient sous la Monarchie de Juillet. Pour 26 titres extraits des livrets entre 1800 et 1827, on en compte 87 entre 1831 et 1847, soit trois fois plus, en deux fois moins de temps. Pour relativiser ce chiffre, signalons qu'au cours de la même période parfois plus de trente images du monde agricole ou de la pêche étaient exposées, à l'occasion de chaque Salon. Trois causes principales sont à l'origine de cette tendance. En premier lieu, le Salon changea d'organisation et de fréquence : le 15 octobre 1833, répondant aux pressions du public, de la presse, mais surtout « aux désirs et aux besoins de la masse des peintres » qui ressentaient la nécessité d'une confrontation annuelle avec le public, « le roi Louis-Philippe signait l'ordonnance qui établissait l'annuité des Salons »¹. Si, en outre, le jury ne fut jamais plus « absurde et féroce »² que sous la Monarchie de Juillet, le nombre des exposants resta élevé, comme celui des œuvres, devenu pléthorique : plus de 2000 en moyenne par exposition. De cette masse émerge la variété des sujets. A la fois « vitrine de l'Ecole française (...), lieu d'instruction pour le public » et « grand marché de l'art »³, il offrait aux artistes de rencontrer et de séduire les amateurs de « petits sujets », cette clientèle bourgeoise stigmatisée par Charles Baudelaire dans son *Salon de 1845*, devenue le principal acquéreur d'œuvres d'art⁴.

Il est fort délicat, à ce stade, d'associer le relatif essor des motifs industriels aux multiples efforts du régime pour favoriser l'industrie nationale, à l'influence éventuelle de la pensée saint-simonienne et plus largement aux conquêtes de l'industrialisme. Il faudra, pour les œuvres localisées, en étudier avec précision le motif et les conditions de création. Concernant les paysages (76 sur les 87 titres repérés) les thèmes sortis de l'ombre sous la Restauration sont traités en plus grand nombre. Ce sont notamment des fabriques isolées, fours à chaux, briqueteries, fours à plâtre, moulins à tan ; des vues de manufactures royales (Matout, 1838), des papeteries et surtout une multitude d'« usines ». On retrouve Louis-Etienne Watelet qui, jusqu'en 1838, exposa six œuvres aux titres significatifs, dont la *Vue des fabriques de draps de la ville de Vienne*⁵, devenant le peintre le plus productif en la matière.

¹ Léon Rosenthal, *Du Romantisme au réalisme, la peinture en France de 1830 à 1848*, 1914, réédition Macula, 1987, p. 36.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Marie-Claude Chaudonneret, « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », article édité en ligne le 4 octobre 2007, <http://halhs.archives-ouvertes.fr/halhs-000176804>.

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, in *Baudelaire, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 814.

⁵ Cat. 734.

Les élèves de son atelier, « où se forma toute une génération de paysagistes, parmi lesquels on compte Ed. Bertin, Baccuet, Lapito »¹ suivirent parfois la ligne du maître, fascinés par les moulins : Louis-Auguste Lapito exposa en 1833 un *Moulin à tan, à Pontarlier (Franche-Comté)*. Bien des œuvres aux titres significatifs n'ont pas été retrouvées : ainsi de cette *Vue des ardoisières près d'Angers, étude d'après nature prise au moment de l'exploitation*, par Alphonse-Léon Noël au Salon de 1831. Mais les grands choix formels demeurent lisibles. Se côtoient ainsi les œuvres de Dagnan, Leprince ou Hubert, paysages « naturalistes » et pittoresques pratiquant dans le sillage de Vernet « un réalisme minutieux fondé sur la vérité du détail »², alors que l'on soupçonne une inspiration romantique dans nombre de forges alpines, expression d'une quête de la nature dans ce qu'elle a de plus pur.

L'envoi de la *Tôlerie des forges d'Abainville*³ par François Bonhommé au Salon de 1838 peut être considéré comme un événement. L'œuvre tranche vigoureusement avec les scènes de maréchalerie ou les « forges de villages » dans la veine de Demarne, toiles de Michel Bouquet, Adolphe Leleux, Hippolyte Lalaisse ou Rosine Parran⁴ – au nombre de 22 entre 1800 et 1852, et 14 sous la Monarchie de Juillet. Pour la première fois, les visiteurs du Salon pouvaient pénétrer à l'intérieur d'un grand établissement, d'une grande forge équipée à l'anglaise. François Bonhommé, considéré depuis lors comme un « spécialiste des représentations industrielles »⁵ continua dans cette voie, exposant cinq autres tableaux d'industrie entre 1838 et 1848, en particulier la *Vue d'une grande forge à l'anglaise*⁶ (Fourchambault). Pour la première fois, les intérieurs sidérurgiques et leurs acteurs, cadres et ouvriers, accédaient au colossal. Les paysagistes avaient laissé les visiteurs du Salon aux portes des usines. Bonhommé les y fit entrer. Il faudra revenir longuement sur son œuvre, en mariant la tradition historiographique aux découvertes les plus récentes, afin de préciser les conditions de leur création, la relation de Bonhommé avec les entrepreneurs, et l'esprit dans lequel il exécuta ses œuvres pionnières, actes de promotion esthétique et culturelle de la grande industrie.

Les Salons de la Deuxième République apparaissent comme la synthèse des évolutions précédentes. D'une part quelques titres désormais attendus, tels ces « briqueteries » et

¹ Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres de paysages au XIX^e siècle*, Ides et Calendes, 1980, p. 349.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Œuvre exposée de nouveau lors de l'Exposition Universelle de 1855 (n° 2588) sous le titre : *Vue intérieure des forges d'Abainville (Meuse) : train de laminoirs à tôles et fours à réchauffer*. Ce tableau qui appartenait à Eugène Flachat n'a pas été retrouvé.

⁴ Salon de 1838, n° 1361, huile sur toile conservée au musée des Beaux-Arts d'Angers.

⁵ Marie-Laure Griffaton, « Les Représentations industrielles au XIX^e siècle. François Bonhommé et ses contemporains », *Pierres et terre, op. cit.*, p. 133.

⁶ Salon de 1840, n° 119. Cat. 1134.

« usines » pittoresques et romantiques. D'autres part quelques titres singuliers, laissant espérer d'heureuses découvertes, telle cette *Fabrique de parapluies à Creil*¹, à la fois symbole de la diversification industrielle française et peut-être clin d'œil ironique adressé au roi déchu – toujours représenté, dans l'imagerie républicaine, flanqué du ridicule appendice. Enfin et surtout, deux ouvrages permettant au public de pénétrer à l'intérieur d'une usine : la *Vue intérieure d'une forge à laminoirs, laminage des rails* de François Bonhommé (Salon de 1848, œuvre non localisée, mais à rapprocher du panneau droit de la frise de l'Ecole des Mines²) et *l'Intérieur de l'usine de Fourchambault, laminage des rails* (Salon de 1852), fusain exécuté sur place en 1851 par Charles Eustache, gendre du directeur Georges Dufaud³. Dans les deux cas, point de vues rapprochées des ouvriers, mais deux visions différentes de l'usine : à l'effort collectif célébré par Bonhommé sur un grand format, s'oppose la recherche plus intime et plus sombre, de format modeste, des seuls effets de lumière dans la tradition renouvelée des clairs-obscurs à la forge.

Le Second Empire (1853-1870)

Sous le Second Empire s'accroît le contraste entre les longues descriptions techniques envoyées par François Bonhommé au rédacteur du livret, quelques portraits de grandes usines récentes et les évocations de petites unités, souvent abandonnées. Cet écart, saisissant à la lecture des titres, renforcé par la spécialisation du « Forgeron », ne doit pas dissimuler l'œuvre des non-spécialistes, peintres occasionnels de paysages et intérieurs industriels. Dans le foisonnement des œuvres exposées entre 1853 et 1870, on repère 64 paysages, 32 intérieurs et 6 allégories, dont 28 œuvres de François Bonhommé, soit moins d'un tiers. Il est vrai que la médaille de troisième classe obtenue par Bonhommé lors de l'Exposition universelle de 1855, alors qu'il s'engageait dans la décoration de la salle de dessin de l'Ecole impériale des Mines – le décor fut exposé en 1859 et 1861 – marque une première reconnaissance modeste mais officielle des sujets industriels. Le décret instituant l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855, fréquemment cité, semble éclairer le souhait exprimé par quelques artistes de valoriser par la peinture l'usine et l'atelier : « Considérant qu'un des moyens les plus efficaces de contribuer au progrès des arts est une Exposition universelle qui, en ouvrant un concours entre tous les artistes du monde, et en mettant en regard tant d'œuvres diverses, doit être un puissant motif d'émulation, et offrir une source de comparaisons fécondes ; considérant que

¹ Salon de 1850, n° 626. Cat. 1483. Œuvre non localisée.

² Cat. 1520. Voir *infra.*, p. 381-389.

³ Cat. 1583. Voir *infra.*, p. 362-365.

les perfectionnements de l'industrie sont étroitement liés à ceux des beaux-arts ; que cependant toutes les Expositions des produits industriels qui ont eu lieu jusqu'ici n'ont admis les œuvres des artistes que dans une proportion insuffisante ; qu'il appartient spécialement à la France, dont l'industrie doit tant aux beaux-arts, de leur assigner, dans la prochaine Exposition universelle, la place qu'ils méritent ; Avons décrété et décrétons ce qui suit. Article Premier : une Exposition universelle des beaux-arts aura lieu à Paris en même temps que l'Exposition universelle de l'industrie »¹. Le « Salon des refusés » de 1863, en revanche, apparaît ici comme un non-événement, les cinq œuvres aux titres significatifs exclues par le jury ne présentant que des formes d'activités héritées ou abandonnées². Trois courtes expériences de salons libres en témoignent : si de nouveaux sujets, notamment industriels, furent proposés en 1791, 1793 et 1795, la liberté du Salon de 1848 et du Salon annexe de 1863 ne révélèrent pas de sujets jusqu'ici dissimulés.

Quelle place pour l'ouvrier dans les scènes de genre, dans les intérieurs à l'architecture grandiose et soignées, dans les peintures officielles d'actualité ? Sans entrer, à ce stade, dans le détail des œuvres, posons que les scènes de genre, favorables à l'intégration de l'ouvrier et de l'ouvrière comme figures anecdotiques³, ne montrèrent que fort peu d'intérieurs industriels. Les scènes édifiantes de Pierre-Emile Bernède – *Le déjeuner de l'ouvrière*, Salon de 1857, ou *Le luxe de l'ouvrière*, Salon de 1859 – demeurent étrangères aux espaces, opérations et acteurs de la production industrielle. Les deux grandes toiles d'Alexandre Antigna et Louis Moullin exposées en 1857, relevant du « réalisme officiel », *Visite de S.M. l'Empereur aux ouvriers ardoisiers d'Angers, pendant l'inondation de 1856*, et *L'Empereur visitant les carrières d'ardoise de Trélazé (Maine-et-Loire). Inondation de juin 1856*, montrent les ouvriers hors de l'usine. D'où l'intérêt, en contrepoint de l'œuvre de François Bonhommé, des quelques intérieurs conservés, antérieurs à l'accession des scènes de travail industriel à la dignité de la peinture d'histoire sous la Troisième République. Ainsi de *l'Atelier pour le travail mécanique du bois*⁴ de Charles Lepage, ou de *l'Intérieur d'une verrerie*⁵ de Gustave Housez – véritable « académie » aux ouvriers verriers – exposés au Salon de 1865. A la confidentialité du thème s'associait la variété de son traitement.

¹ Décret impérial du 22 juin 1853, instituant l'Exposition universelle des Beaux-Arts, repr. dans *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Paris, Vinchon, 1855, p. VII-VIII.

² Cat. 2046.

³ Michael Votero, *La peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République, 1852-1878*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, sous la dir. de Barthélemy Jobert, Université Paris IV-Sorbonne, *passim*.

⁴ Cat. 2046.

⁵ Cat. 2045.

2. Richesses et silences des collections¹

Peintures des collections publiques et particulières

Les voies d'accès aux œuvres sont nombreuses, les démarches éprouvées. Le plus souvent, la bibliographie oriente le parcours et guide la progression, depuis les études thématiques, déjà mentionnées, jusqu'aux monographies d'artistes, dictionnaires biographiques, catalogues d'expositions et catalogues de musées. Le chemin passe aujourd'hui par les bases de données en ligne, la base Joconde en premier lieu, ouvrant à la variété des œuvres conservées dans les musées français². Dans l'attente de l'informatisation complète des collections, les services de conservation de 309 musées ont cependant été interrogés³. Les 128 réponses obtenues⁴ ont dû être complétées par une recherche directe au sein des collections d'arts graphiques de 41 musées, plus souvent classées par artistes que par sujets. Au terme du parcours, les pièces recensées forment, pour la période comprise entre 1755 et 1870, un corpus de 108 peintures, 451 dessins (mines de plomb, fusains, lavis et aquarelles notamment, dont une majorité d'études préparatoires, pour des œuvres exécutées ou non, sur tous supports) et 565 estampes (eaux-fortes et lithographies essentiellement), soit une série de 1034 objets appartenant à 97 musées français et 16 musées étrangers⁵. Ces derniers ont été approchés par la bibliographie, essentiellement les catalogues raisonnés de l'œuvre de Jongkind ou des peintres du groupe impressionniste. Une distinction s'impose d'emblée, pour la commodité des comptes et de la présentation, entre d'une part les collections de peintures et d'autre part les collections de dessins et d'estampes, les cabinets

¹ Les œuvres recensées sont rassemblées dans le volume 2, *annexe 2*.

² www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm : catalogue collectif des collections des musées de France, regroupant depuis le 10 mars 2004 les bases Joconde (collections de beaux-arts et d'arts décoratifs), Archéologie (collections d'antiques et archéologiques) et Ethnologie (collections d'ethnologie européenne et extra-européenne, d'histoire, de science et techniques). On notera toutefois la tendance contemporaine à créer une base de données par musée (www.musee-orsay.fr).

³ Il n'existe pas de liste officielle des musées français. L'ouvrage de Pierre Cabanne, *Le nouveau guide des musées de France*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, regroupant plus de 2000 musées, demeure l'instrument le plus couramment utilisé, dont l'index par thèmes a permis la sélection de 309 établissements conservant des collections relatives aux XVIII^e et XIX^e siècles, dans les domaines des beaux-arts, des arts décoratifs, de l'histoire, des arts et traditions populaires, de l'architecture, des techniques, des métiers ou de branches d'industrie (coutellerie, cuirs et peaux, dentelle, forge, métallurgie, mine, papier, papier peint, textile, verrerie et cristallerie). Les institutions ne conservant aucune collection de peintures ou d'arts graphiques ont été exclues de la base de données.

⁴ Ne sont ici comptées que les réponses positives mentionnant une ou plusieurs œuvres répondant aux critères. Voir, en annexe, la liste des musées conservant des représentations de l'industrie.

⁵ Voir la rubrique « sources et travaux » en fin de volume. Les collections des musées européens et américains ont été approchées par la bibliographie.

des musées devant être rapprochés (notamment pour les œuvres reproductibles dont les exemplaires se retrouvent dans plusieurs collections) des fonds d'estampes des bibliothèques et des archives.

L'inventaire comprend ainsi 108 huiles sur bois ou sur toiles, dont 84 paysages et seulement 24 intérieurs industriels et représentations du travail. On a choisi de faire figurer en ouverture et en fermeture du catalogue (sections « peintures ») un paysage et une scène d'intérieur remarquables et significatifs¹. Les œuvres antérieures à 1760 sont très rares. D'où le choix de cette date comme frontière amont de l'étude, intégrant toutefois *Le Port neuf ou l'Arsenal de Toulon* de Joseph Vernet, peint en 1755 et isolé dans sa décennie. Cette vue de Toulon et celle de Rochefort (1762, Salon de 1763), qui appartiennent à la suite des *Ports de France*, constituent en effet les premières grandes évocations de concentrations techniques et humaines au service de la production. Au cours des trois décennies suivantes, les nombreux dessins et gravures d'arsenaux et chantiers navals français qui s'en inspirent ont été recensés, dans l'attente d'une étude plus approfondie. En aval, la coupe de 1870, également suggérée par la lecture des livrets de Salon, se trouve confortée : les *Forgerons* de Paul Soyer, grande toile exposée au Salon de 1870, propriété du musée Rolin d'Autun (aujourd'hui exposée au Creusot, salle du Jeu de Paume, Académie François-Bourdon²) et dont le musée des Beaux-Arts de Tours conserve plusieurs esquisses préparatoires³, constitue en elle-même un seuil, avant l'affirmation des représentations du travail industriel en peinture, sous la Troisième République.

Plus de la moitié des musées signalés conserve une à deux huiles sur toile ou sur bois antérieures à 1870. Toutes ne sont pas montrées au public⁴. Il n'est pas superflu de rappeler que certaines, auxquelles on ajoutera quelques dessins encadrés, figurent malgré tout en bonne place dans le parcours des musées. Le cas le plus évident est celui des collections spécialisées. Ainsi le musée national de céramique de Sèvres montre-t-il quelques-unes des 24 assiettes du *Service des arts industriels* (1820-1835) en porcelaine de Sèvres, de Jean-Charles Develly⁵ (les archives de la manufacture conservent une collection de dessins préparatoires). Le musée de la Toile de Jouy, à Jouy-en-Josas, riche en outre d'une collection de 25 dessins et

¹ Cat. 1 et 2105.

² Cat. 2105. L'œuvre, propriété du musée Rolin, Autun, est déposée auprès de l'Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines, et exposée dans le Salle du Jeu de Paume, propriété communale louée à l'Académie François-Bourdon.

³ Cat. 2223 à 2228.

⁴ On ne peut à l'évidence préciser ici pour tous les musées la part des œuvres exposées et des pièces demeurées en réserve, en raison de la variation possible des politiques d'exposition durant le temps de cette recherche.

⁵ Cat. 288, 290 à 294, 296 et 297, 300, 304, 313, 317, 326, 330, 334, 340, 348, 350 à 352, 361, 363 et 364, 373 et 374.

d'une toile imprimée montrant les *Travaux de la manufacture* (1783-1784) par Jean-Baptiste Huet, expose-t-il à l'entrée du parcours *La manufacture de Jouy*¹, toile composée en 1807 par le même artiste pour Christophe-Philippe Oberkampf. Le musée de la Marine et de l'Economie de Marseille (Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence) montre non seulement les grands tableaux de chantiers navals composés au début des années 1840 par Emile Loubon² – comme le Musée de la Marine expose ses grandes marines de Vernet – mais accorde une place à l'*Intérieur de la manufacture royale de corail de Marseille*³, dessin à la mine et à la gouache, encadré, attribué à Jacques-Vincent Rémuzat. La *Sainte-Barbe*⁴ du peintre parisien De Létourville commandée en 1803 pour la compagnie des Mines de Littry dans la Calvados pour la chapelle des mineurs (fosse Sainte-Barbe), tableau d'autel montrant la sainte et le carreau minier, constitue avec la machine d'exhaure la pièce maîtresse du musée de la Mine du Molay-Littry⁵. L'un des deux grands tableaux de Charles Lepage, *Atelier pour le travail mécanique des bois*⁶ (1865), longtemps placé dans l'abside de l'abbatiale Saint-Martin-des-Champs dialogue aujourd'hui, depuis sa restauration dans le cadre du réaménagement du musée des Arts et Métiers, avec les collections techniques. François Bonhommé règne à Jarville-la-Malgrange, où le musée de l'Histoire du Fer expose la *Tôlerie des forges d'Abainville*⁷ de 1837 (huile sur toile acquise en 1994) et conserve dans ses réserves, outre les précieux dessins et esquisses de l'*Album Abainville* (1834) et du fonds Auscher⁸ (qui contient également les photographies du décor de la salle de dessin de l'Ecole impériale des Mines de Paris aujourd'hui détruit), le fragile fusain de Charles Eustache, *Intérieur de l'usine de Fourchambault, laminage des rails* qui fut peut-être l'œuvre exposée par l'artiste au Salon de 1852⁹. Si l'Ecomusée de la Communauté urbaine du Creusot-Montceau conserve, grâce notamment aux dépôts de la Ville de Paris, une majorité de scènes intérieures composées sous la Troisième République, le visiteur est accueilli dans le grand

¹ Cat. 197.

² Cat. 1153, 1157, 1158, 1164 (1843 à 1845).

³ Cat. 69.

⁴ Cat. 196.

⁵ Philippe Bernouis, « Le tableau de *Sainte Barbe*, Le Molay-Littry (Calvados) », fiche d'inventaire, Conseil général du Calvados, Service du patrimoine, 2000 ; Coftier, *Mineurs de charbon en Normandie, XVIII^e-XX^e siècles*, op. cit. (2006), p. 131 ; Nicolas Pierrot, « Images de l'art et lieux d'industrie : pour une approche pluridisciplinaire », dans Jean-Claude Daumas (dir.), *La mémoire de l'industrie*, op. cit. (2006), p. 296-300.

⁶ Cat. 2046.

⁷ Cat. 743.

⁸ La collection de manuscrits, dessins et photographies rassemblée par Ernest S. Auscher, ingénieur-céramiste à la Manufacture nationale de Sèvres, collègue et ami de François Bonhommé – lui-même professeur de dessin à la Manufacture de 1879 jusqu'à sa mort, en 1881 –, fut acquise par le Musée de l'Histoire du Fer de Jarville en 1972.

⁹ Cat. 734.

escalier du Château de la Verrerie par les deux grandes toiles de François Bonhommé montrant l'intérieur des ateliers d'Indret vers 1864-1866¹.

Un musée des Beaux-Arts, plus fréquemment un musée historique, singulièrement lorsqu'il abrite une section dédiée à l'histoire industrielle, peut exposer une toile sans la désigner comme stricte illustration. Les cinq panneaux de Joseph-Gabriel-Maria Rossetti offrant les vues intérieures des ateliers de la manufacture de toiles peintes Wetter et C^{ie} en 1764-1765 occupent deux pièces du musée municipal d'Orange². La *Vue des fabriques de drap de la ville de Vienne*³ de Louis-Etienne Watelet (Salon de 1837) confère une aura certaine au parcours du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne. Avant même l'installation de maquettes et autres objets techniques, le musée du Pays Châtillonnais-Trésor de Vix, à Châtillon-sur-Seine, réserve désormais dans une salle affectée aux collections du musée de la Sidérurgie en Bourgogne du Nord une place de choix aux deux toiles d'Etienne Bouhot⁴ comme aux estampes du fonds Thevenin récemment redécouvertes. Notons qu'à Paris, le musée Carnavalet, affirmant peut-être une autre hiérarchie des valeurs, expose certes plusieurs vues de la Monnaie, images de manufactures, « images de l'industrie » au statut incertain, mais s'est toujours contenté de prêter l'*Intérieur d'un atelier de teinture aux Gobelins*⁵ : la preuve fait défaut, il est vrai, de son attribution supposée à Pierre-Antoine Demachy⁶. Le musée Marmottan expose les deux toiles composées en 1791 par Léonard Defrance dans les Ardennes françaises, la qualité de son œuvre étant reconnue de longue date⁷.

L'accès aux collections particulières a permis d'enrichir le catalogue d'un ensemble de 35 peintures, 73 dessins et 13 estampes. Les collections d'entreprises sont rares. A côté de l'ancien musée DMC (Mulhouse-Dornach) et de la collection Sollac Basse-Indre (Arcelor), cette dernière ne conservant que les fac-similé de deux toiles représentant les forges de Basse-Indre en 1846, la collection Saint-Gobain se distingue par sa relative richesse : elle comprend trois dessins à la sanguine montrant l'intérieur de la manufacture de Saint-Gobain, vraisemblablement commandées par le directeur Deslandes à la fin du XVIII^e siècle⁸, la toile

¹ Cat. 2040 et 2060.

² Cat. 3 à 7.

³ Cat. 1583.

⁴ Cat. 270 et 272.

⁵ Cat. 21.

⁶ Voir *infra.*, p. 295.

⁷ Cat. 170 et 171.

⁸ Cat. 146 à 148. Quoique souvent mentionnées, elles n'ont été que tardivement montrées en tant que série, à l'occasion de l'exposition *Saint-Gobain (1665-1937). Une entreprise devant l'histoire* organisée en 2006 au musée d'Orsay ; ouvrage de l'exposition sous la dir. de Maurice Hamon et Caroline Mathieu, Paris, Musée d'Orsay/Fayard, 2006.

d'Edouard Pingret, *Visite de la duchesse de Berry à Saint-Gobain en 1822*, et *L'usine de Pont-à-Mousson en 1862*, aquarelle composée par un ouvrier¹. Plus fréquemment, les œuvres sont la propriété de familles dont l'histoire se confond avec celle d'une entreprise, ou tenant à conserver le souvenir d'un entrepreneur, figure marquante de la mémoire familiale. C'est ici que la poursuite de l'enquête est la plus prometteuse. Deux aquarelles anonymes de la collection Schneider, représentant la fonderie royale du Creusot et la manufacture de cristaux de la reine à la fin du XVIII^e siècle avaient déjà été publiées². Il restait à découvrir une troisième aquarelle, portant non seulement une date d'exécution – 1776 – mais encore le nom de l'artiste, Louis Bélanger, frère de l'architecte³. On trouve encore, dans la même collection, les deux vues générales du Creusot en 1847, par l'architecte Tremaux, l'esquisse de François Bonhommé pour la décoration de l'une des salles d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines (*Les usines du Creusot vers 1848*⁴), enfin, toujours par François Bonhommé, les deux intérieurs de forges d'Indret acquis par Eugène Schneider après la mort de l'artiste, actuellement conservées à l'Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau. Parmi les œuvres privées les plus marquantes, distinguons encore l'*Intérieur de la filature de laine de Mr. Poupard de Neuflyze à Sedan*⁵, conservé dans la collection de Neuflyze. L'huile sur toile de Johann-Ernst Heinsius, *Une fonderie de canons à Douai*⁶, exécutée vers 1775, n'a jamais quitté la famille de son commanditaire, Jean-François de Bérenger, commissaire général des fontes de l'artillerie. Il en est de même pour le portrait, non daté, de David Oury, directeur de la glacerie de Tourlaville de 1742 à 1771, montrant une halle de la manufacture⁷, comme pour la *Vue des mines de Poullaouen, dédiée au citoyen Blavon-Duchesne, directeur des mines de Poullaouen et du Huelgoat*⁸, composée en 1799. Les héritiers de Valère Cousturier, maître de forge à Ampilly-le-Sec en Châtillonnais, conservent les « portraits » d'usines de Bouhot (1823) ; la collection Darblay est riche notamment d'une série d'aquarelles encadrées montrant la papeterie d'Essonnes en 1846 (Adolphe Maugendre) ; enfin la collection Béry conserve les toiles offertes dans les années 1860 à Jean-Baptiste Flageollet, filateur à Vagney dans les Vosges. La richesse de ces œuvres – signalées par l'historiographie ou découvertes récemment – tient notamment dans ce qu'elles invitent, sans

¹ Respectivement cat. 276 et 2127.

² Cat. 75 et 78. Caroline Mathieu et Dominique Schneider (dir.), *Les Schneider, Le Creusot : une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)*, ouvrage de l'exposition, Paris, R.M.N./Fayard, 1995.

³ Cat. 74.

⁴ Cat. 1509.

⁵ Cat. 81.

⁶ Cat. 23.

⁷ Cat. 65.

⁸ Cat. 185.

médiation, à l'étude de la fonction des œuvres jusque dans l'environnement privé des propriétaires et directeurs d'établissements industriels.

Le parcours s'achève sur les murs des édifices publics. On découvre, dans son contexte, accroché dans le transept sud de l'église Saint-Louis de Fourchambault, la toile montrant *l'Intérieur de la grande forge de Fourchambault*¹ peint en 1839-1840 par François Bonhommé ou, du même artiste, les *Houillères et carrières d'argile de Montchanin*², toile exposée dans l'hôtel de ville de Montchanin. Les allégories de l'industrie, étudiées par Pierre Vaisse³, ne sont ici traitées que par comparaisons avec les scènes d'intérieurs. On y ajoutera ainsi, d'une part les « Forgerons » de Théodore Chassériau pour la composition « L'ordre pourvoie aux besoins de la guerre », fragment conservé au Louvre, ayant appartenu au décor de l'escalier d'honneur de l'ancienne Cour des comptes installée jusqu'en 1871 dans l'ancien Palais d'Orsay⁴; d'autre part la composition de Puvis de Chavannes dédiée au *Travail*⁵, en 1863, pour l'escalier d'honneur du musée d'Amiens, inspiratrice probable de plusieurs représentations du travail sidérurgique, singulièrement au cours de la Troisième République. Cette filiation souligne le caractère exceptionnel du décor détruit de la salle d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines, toujours par François Bonhommé, ici reconsidéré grâce à une proposition de restitution par images de synthèse.

Le flot des images « ordinaires » : estampes des bibliothèques, archives et musées

La rareté présumée de la thématique invitait parallèlement à considérer l'entière étendue de la hiérarchie des supports. Aussi une longue escale était-elle nécessaire au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France avant d'aborder partiellement « les immenses collections d'estampes que cachent les réserves, les armoires, et hélas parfois les sous-sols des musées, des bibliothèques, des archives et des écoles des beaux-arts »⁶. Les séries documentaires « Topographie de la France » et « Métiers » ont été retenues comme socle de l'investigation : outre une grande variété de

¹ Cat. 1132.

² Cat. 2008.

³ Il s'agit notamment des décorations de l'ancien hôtel de ville (cat. 2051), du Palais Bourbon (cat. 742, salon du Roi, et cat. 1171, salle des Pas-Perdus), et de la bibliothèque du Palais du Luxembourg (cat. 1139).

⁴ Cat., 1177, bibliographie.

⁵ Cat. 2025.

⁶ Michel Melot, « Introduction », dans Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck (édit.), *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2008, p. 17.

cartes postales, photographies, affiches et illustrations de presse, elles rassemblent de nombreux dessins, et plus encore des estampes qui, faute de signature ou d'inscription, n'ont pas trouvé place à l'œuvre des artistes ou qui, simplement, on été déposées en plusieurs exemplaires. La série « Topographie de la France » comprend plus de 76000 pièces distribuées dans les 27 portefeuilles de la sous-série Va f^t 6, les 53 volumes de la sous-série Va f^t 4, et les 1152 volumes de la sous-série Va in-fol. Leur dépouillement a permis d'inventorier 778 planches à motifs industriels. La périodisation s'en trouve confirmée. Les occurrences progressent après 1760 – seules 10 estampes antérieures à cette date ont été retrouvées. Après une décrue, contemporaine de la Révolution, la thématique se diffuse par l'intermédiaire des albums régionaux d'estampes de paysages, d'abord gravés à l'eau-forte puis, à partir de 1817, lithographiés¹. A partir de cette date, la récolte est abondante. Elle dicte en partie, on le verra, l'allure de la courbe montrant la fréquence d'apparition du thème. Dans la série « Métiers », riche de 3000 pièces, seules 13 estampes ont été retenues. Elles appartiennent à la suite des vues intérieures de la manufacture de rasoirs Lepetit-Walle, déjà identifiée dans les collections du musée Carnavalet, ainsi qu'à deux suites des lithographies, *Arts et Métiers* et *Notions industrielles*².

Ainsi posée au milieu du cercle, la liste des œuvres issues des séries documentaires du Département des estampes et de la photographie invitait à consulter d'autres séries du même fonds, afin de reconstituer les séries incomplètes, d'étendre le corpus, d'en affiner la cohérence et d'en renforcer les contours. Les albums reliés dont les planches n'ont pas été réparties à l'œuvre des artistes sont rassemblées dans les séries « Voyages spéciaux » (Ua, Ub) et « Recueils et ouvrages sur la France » (Ve). La première comprend les huit volumes de la *Description générale et particulière de la France* puis *Voyage pittoresque de la France* (Ub1 à Ub8) de Jean-Benjamin de la Borde, Edmé Bégouillet et Jean-Etienne Guettard, riches de 468 planches composées entre 1781 et l'an VIII (1799). Ils renferment le principal ensemble de vues à motifs industriels antérieur à la génération des albums de lithographies de paysages pittoresques. Les 25 eaux-fortes recensées – 20 épreuves avaient déjà été identifiées dans la série « Topographie de la France » – sont avantageusement complétées par les 16 aquarelles préparatoires de la collection Destailleur³ (Ve 26) offrant d'étudier le regard porté par les dessinateurs sur les paysages et monuments prestigieux de l'activité fabricante à la fin

¹ Jean Adhémar, *Les lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, Armand Colin, 1937 ; réédition dans les *Archives de l'art français*, nouvelle période, F. de Nobele, t. XIX, 1976, p. 189-367 ; réédition dans une version illustrée : *La France romantique. Les lithographies de paysages au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1997.

² Cat. 1425-1434.

³ Intégralement consultable sur la base illustrée *BNF-Opaline* (www.bnf.fr).

du XVIII^e siècle¹. Les 91 albums sélectionnés dans les séries Ua, Ub et Ve ont révélé plus de 110 nouveautés sur un total de 226 images. C'est l'occasion de mentionner quelques albums particulièrement riches – par le nombre ou la qualité – en paysages d'industrie, albums souvent présents dans les collections provinciales (archives départementales, musées ou bibliothèques classées) : *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises* (Melling, 1826-1830), *Voyage pittoresque en Bourgogne* (Guasco-Jobard, 1835), *L'Ancien Bourbonnais* (Achille Allier, lithographies de Tudot, 1838), et *l'Album du Tronçais* (Tudot, 1856), *Monumens, établissemens (sic) et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* (Edouard Pingret, 1821), *La France en miniature* (Deroy, 1851-1868, 44 images de l'industrie sur 652 planches), des 4 tomes de *La France de nos jours* (Asselineau, 1853-1876, 29 images de l'industrie sur 475 planches) et de *La Bretagne contemporaines* (Benoist et Bachelier, 1859-1864, 8 images de l'industrie sur 163 planches).

Il fallait encore feuilleter l'œuvre des artistes – AA, Dc, Ee, Ef, par l'intermédiaire de *l'Inventaire du fonds français* – afin de situer le choix du thème dans leur parcours personnel et de consulter de nouveaux recueils. Les séries documentaires avaient désigné, par exemple, quelques dessinateurs de vues lithographiées, actifs sous le Second Empire, hors du champ de l'inventaire de Jean Adhémar² : l'œuvre de Jean-Baptiste Arnout, Jules Arnout, Léon-Auguste Asselineau, Charles-Claude Bachelier, Félix Benoist, Eugène Cicéri, Charles Fichot, Adolphe Maugendre (l'un des spécialistes du thème) ou Edmond Tudot, recelait 76 « portraits » d'usines ou paysages à cheminées glorifiant la modernité. Au terme du parcours, 1296 estampes et dessins, dont l'exploitation simplement esquissée dans la présente étude offre de nombreuses perspectives de recherche, ont été identifiées dans les collections du Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France.

Le dernier chantier, ouvert dans les cabinets d'estampes des musées, les collections patrimoniales de bibliothèques et quelques fonds d'archives départementales et municipales a suivi les indications et sollicitations des chercheurs de l'Inventaire général comme de nombreux chercheurs universitaires et associatifs. Les gisements les plus féconds, au cœur de territoires au riche passé industriel, ont façonné le profil du corpus. Ce sont, à Grenoble, la collection d'arts graphiques du musée Dauphinois et le fonds patrimonial de la Bibliothèque municipale ; à Jarville-la-Malgrange, la collection d'arts graphiques du musée de l'Histoire du fer ; à Marseille, celle du musée de la Marine et de l'Economie de Marseille (Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence) ; à Mulhouse, celle du musée Historique, du

¹ Cat. 37-62, 66-72, 136-142.

² Jean-Adhémar, *Les Lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, op. cit.

musée d'Impression sur étoffes et de la Bibliothèque de la Société industrielle de Mulhouse (BUSIM) ; à Nantes, celle du musée d'Histoire de Nantes - château des Ducs de Bretagne ; à Strasbourg, le cabinet des estampes et des dessins des musées de Strasbourg ; enfin, à Abbeville, la collection Macqueron (Bibliothèque municipale) et à Montpellier, la collection Amelin, deux fonds récemment mis en ligne¹. Ailleurs apparaît l'estampe manquante d'un album, ici un exemplaire d'artiste accompagné de dessins, là le fonds d'estampes et de dessins d'un collectionneur, presque partout enfin le résultat de longues politiques d'acquisitions en faveur de l'illustration de l'histoire locale². Avant de nouvelles découvertes et, pour les images reproductibles, après élimination des planches déjà repérées au Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France, le catalogue regroupe 514 estampes et dessins issus de ces collections.

¹ Cat. 1092-1094.

² Voir ci-dessous la première section, « Sources du catalogue général » de la rubrique « Sources et travaux ».

CHAPITRE III

Ferments et caractères spécifiques de l'essor iconographique

Le corpus ainsi rassemblé comprend 2245 œuvres – soit 2406 numéros du catalogue, en comptant les esquisses à l'huile et dessins préparatoires localisés¹. Avant d'entreprendre l'analyse des séries et la lecture individuelle des images, le corpus peut être interrogé de manière globale, dans une « comptabilité des arts »² qui, moyennant « le respect total du matériau » a pour objet d'approcher les conditions générales et particulières de la création, sans conduire au nivellement des œuvres : « le banal, le moyen, le supérieur pour être traités sur le même pied n'en sont pas pour autant confondus »³. Comme tout corpus iconographique, par nature hétérogène, il doit une fois réuni, être « fractionné » selon la chronologie, les supports, les lieux et les principaux thèmes⁴, cette « fragmentation » devant « être poussée jusqu'à l'extrême, dès lors que chaque œuvre singulière constitue un cas particulier »⁵.

¹ Chaque œuvre, dans le catalogue, est affectée d'un numéro : il s'agit de reconnaître aux dessins préparatoires, dont la confrontation avec la version reportée sur le cuivre demeure essentielle, le statut d'œuvre à part entière. On choisira toutefois de les distinguer des œuvres finales, dès lors qu'il s'agira de proposer le décompte des sujets, scènes ou motifs représentés : rares sont les estampes de paysages, notamment, dont les dessins préparatoires ont été retrouvés.

² Daniel Roche, « La comptabilité des arts », *Revue de l'art*, n° 73, 1986, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ Pour une approche théorique et opératoire du traitement des images par séries, on se reportera aux propositions développées dans l'importante synthèse méthodologique générale – également prétexte à bilan historiographique – de Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, jan.-fév.1996, p. 93-133.

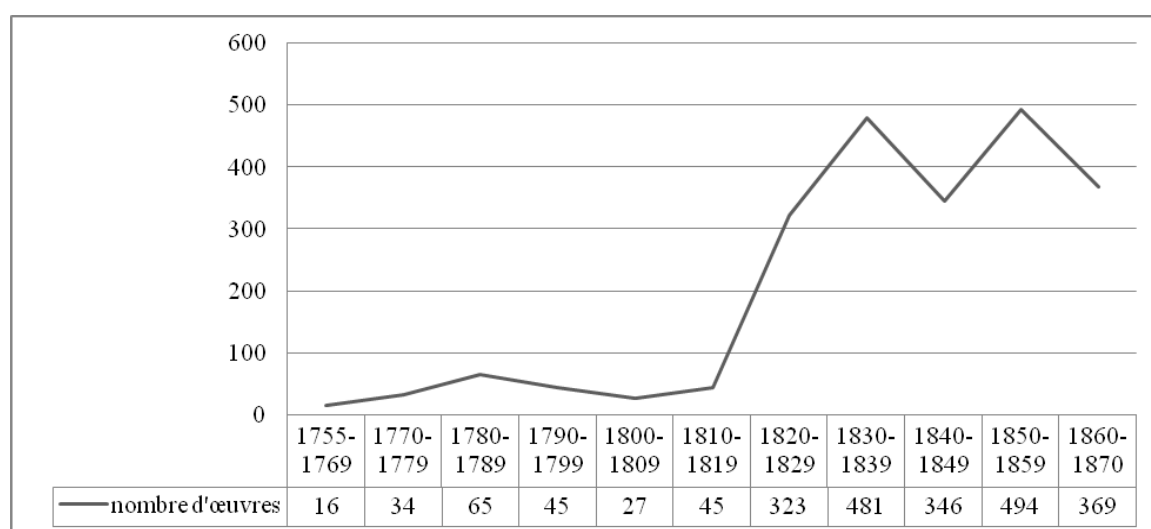
⁵ *Ibid.*, p. 115.

L'approche statistique toutefois, malgré son intérêt pour suggérer des tendances ou poser des hypothèses sur les raisons d'un recul ou d'une progression de la thématique, ne peut être que sommaire. L'analyse sérielle des images relève du « faux quantitatif »¹, en raison de la forte hétérogénéité des séries, des difficultés de datation – d'où le choix d'un classement par décennies – et du nécessaire inachèvement de l'inventaire. De cette première mise en ordre procèdent toutefois les critères nécessaires à la composition de nouvelles séries. Au terme de cette construction pourra dès lors s'épanouir l'exposé ordonné des analyses détaillées afin de caractériser, dans ses constantes comme dans ses innovations pérennes, l'imagerie bigarrée de l'industrialisation naissante.

1. Essor et confidentialité

Ignorés des artistes durant la première moitié du XVIII^e siècle, les sujets et motifs industriels progressent à partir des années 1760. Un modeste record est atteint au cours de la décennie 1780, avec 45 œuvres inventoriées. Suit une décrue, contemporaine de la Révolution, puis une reprise après 1800, sous le Consulat et l'Empire. La véritable progression, quoique toute relative, est contemporaine de la Monarchie censitaire. Le sommet est atteint à l'approche de 1840, avec 481 occurrences. Après un léger retrait, la décennie 1840-1850, marquée par l'Exposition universelle de 1855, offre un nouveau point culminant, avec 494 œuvres recensées, précédant une légère décrue à l'approche de 1870 (graphique 2).

Graphique 2. Répartition chronologique des « images de l'industrie » inventoriées



¹ *Ibid.*

La simple distribution des œuvres dans le temps suggère-t-elle une concordance entre les fluctuations quantitatives de la thématique et les transformations de l'industrie française ? On a dit l'importance de ce rapprochement dans l'historiographie : il s'agit de dater, avant de la qualifier, la réponse des arts au phénomène d'industrialisation. Cette question, la plus délicate considérant la variété des médiations possibles entre la réalité économique, l'éventuelle commande et l'acte créatif, ne peut être posée qu'au terme de l'étude. La courbe dissimule d'abord une répartition des œuvres par supports d'expression, par lieux géographiques représentés et par branches d'activités.

2. Hiérarchie des supports

Les 345 peintures, 635 dessins, 1175 estampes et 88 assiettes du *Service des arts industriels* (1820-1835) se répartissent comme suit durant le siècle considéré (graphique 3).

Graphique 3. Distribution des œuvres par supports

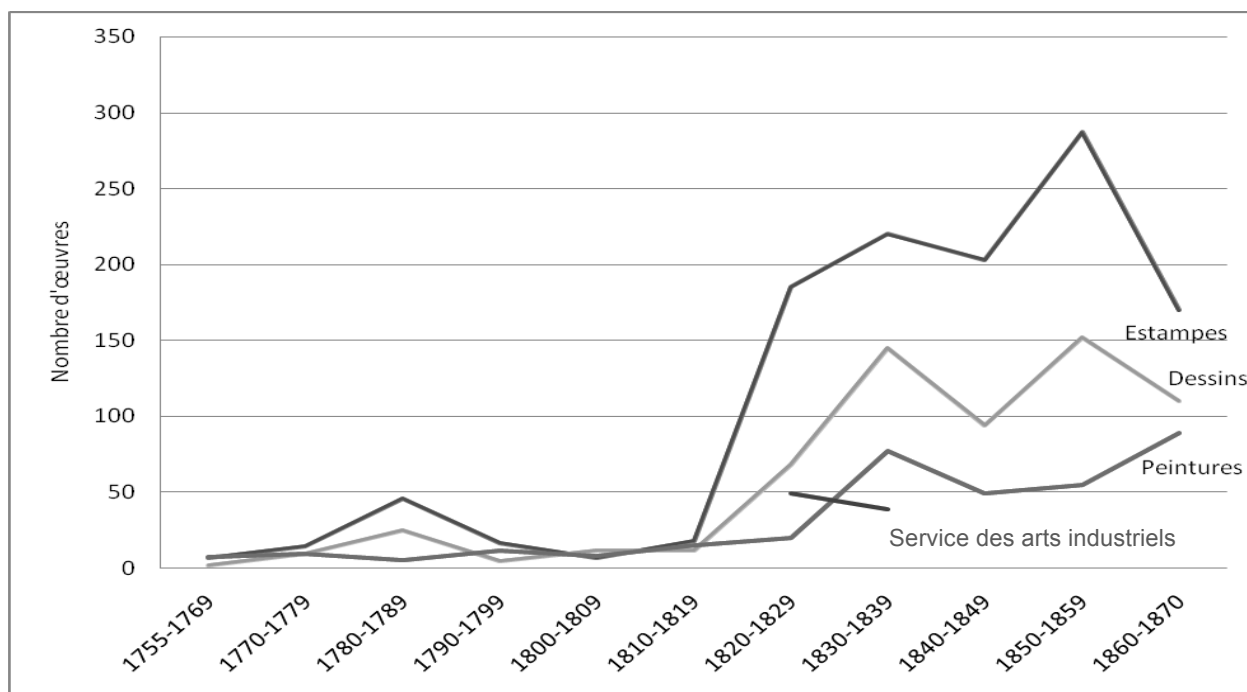


Tableau 2. Distribution des œuvres par supports

	1755- 1769	1770- 1779	1780- 1789	1790- 1799	1800- 1809	1810- 1819	1820- 1829	1830- 1839	1840- 1849	1850- 1859	1860- 1870	Total
Estampes	7	15	46	17	7	18	185	220	203	287	170	1175
Dessins	2	10	25	5	12	12	68	145	94	152	110	635
Peintures	7	9	5	11	8	15	20	77	49	55	89	345
Service des arts industriels (porcelaine de Sèvres)							49	39				88
Autres*								1	1			2

* Papier peint panoramique (1836) et image tissée (1844)

Premier constat, les trois grandes familles de supports suivent une progression similaire jusqu'aux années 1850. L'inventaire des dessins et estampes n'a pas remis en cause la tendance séculaire constatée au Salon. Le frémissement de la fin du XVIII^e siècle est celui des *Ports de France*, des *vedute* urbaines, des premières vues gravées de manufactures et d'usines hydrauliques. D'emblée, l'image de l'industrie est d'abord une estampe, image mobile, achetée à l'unité ou reçue par livraison pour être placée en recueil ou portefeuille, susceptible également d'être encadrée. Point d'émergence de la thématique, au cours des années 1760-1790, sans la forte croissance de la demande et de la vente de gravures, imprimées à Paris, la capitale demeurant le principal foyer de production¹. Une pesée approximative indique en effet la progression, parmi les genres abordés par l'image volante française du XVIII^e siècle, de la scène d'intérieur et du paysage². Cet élan n'est certes pas étranger à la vogue, bien connue, des sujets nordiques, gagnant en France la peinture aussi bien que l'estampe. Elle profite également des succès de Joseph Vernet dont les œuvres furent gravées par Cochin et Le Bas, avant qu'elles n'inspirent le *Réduit de la Collection des Ports de France* (1776-1787), série d'eaux-fortes gravées par Le Gouaz d'après les dessins de Nicolas Ozanne³. Plus largement, cette première augmentation de la consommation des

¹ Pierre Cassel, *Le commerce des estampes à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, thèse pour le diplôme de l'École des Chartes, Jean-Marie Martin (dir.), 1976, p. 115-123.

² Danielle Lambalais-Vuianovith, *Etude quantitative des thèmes traités dans l'image volante française au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Paris IV, Pierre Chaunu (dir.), 1978, p. 54.

³ Cat. 30 à 55.

images – dont les fonctions et usages se diversifient¹ – est contemporaine de l'amplification des pratiques de lecture à laquelle répond et contribue l'offre des imprimés². Parmi les 468 planches de la *Description générale et particulière de la France*, puis *Voyage pittoresque de la France* (1780-1799) de Jean-Benjamin de la Borde, Edmé Bégouillet, Jean-Etienne Guettard, se distinguent 31 vues de manufactures et usines³. L'ouvrage, inachevé, qui entendait décrire pour mieux les célébrer, par le texte et « les dessins des meilleurs artistes », les richesses de l'« une des plus puissantes et des plus anciennes monarchies de l'Europe »⁴, s'inscrit dans la logique descriptive de l'*Encyclopédie*, plus largement dans ce désir de découverte et de connaissance du royaume dont témoigne « l'effort taxinomique du siècle »⁵. Elle relève enfin de la littérature de découverte et de voyage, à la croissance si vive au cours du XVIII^e siècle⁶. Les planches du *Voyage pittoresque de la France* rejoignent d'autres séries, telles que les *Treize plus belles vues de la Province du Dauphiné*⁷ (1769-1775) de Jacques-André Treillard, alliant « l'engouement pour les descriptions réalistes, les inventaires spatiaux [et] une approche poétique de la nature »⁸.

La forte hausse des années 1810-1830 est celle des paysages pittoresques peints, dessinés ou lithographiés, intégrant par curiosité ou commande un motif industriel isolé, ancien ou récent, souvent discret, ou d'emblée la manufacture et l'usine triomphantes. C'est la période des envois de Watelet et Pernot au Salon, celle des croquis et aquarelles de voyages⁹, ceux notamment de John-Claude Nattes, Jean-Marie Amelin, Auguste-Xavier Leprince, Jean-Baptiste Schacre, Nicolas Karth ou Pierre-Louis Duplat, dessinateurs parisiens, locaux ou étrangers qui exhumèrent, on le verra, plus de paysages harmonieux que de motifs en rupture. C'est, surtout, la période des lithographies de paysages qui, à partir de la publication du premier album en 1817¹⁰, prennent le relais des eaux-fortes descriptives et bientôt sentimentales des décennies précédentes (graphique 4). Jean Adhémar a le premier signalé la récurrence des « usines » dans les séries de lithographies pittoresques : « Les usines, avec

¹ Daniel Roche, « Le monde des images », Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, t. 2, p. 269-279.

² Roger Chartier, « Du livre au lire. Les pratiques citadines de l'imprimé, 1660-1780 », *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 167-222.

³ Cat. 109-155.

⁴ « Introduction », *Voyage pittoresque de la France*, Paris, Lamy, 1787, p. 1-5. Le « prospectus » et l'« introduction » ont été imprimés six ans après la première livraison de planches.

⁵ Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, p. 22.

⁶ *Id.*, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 19-48.

⁷ Cat. 14 à 16.

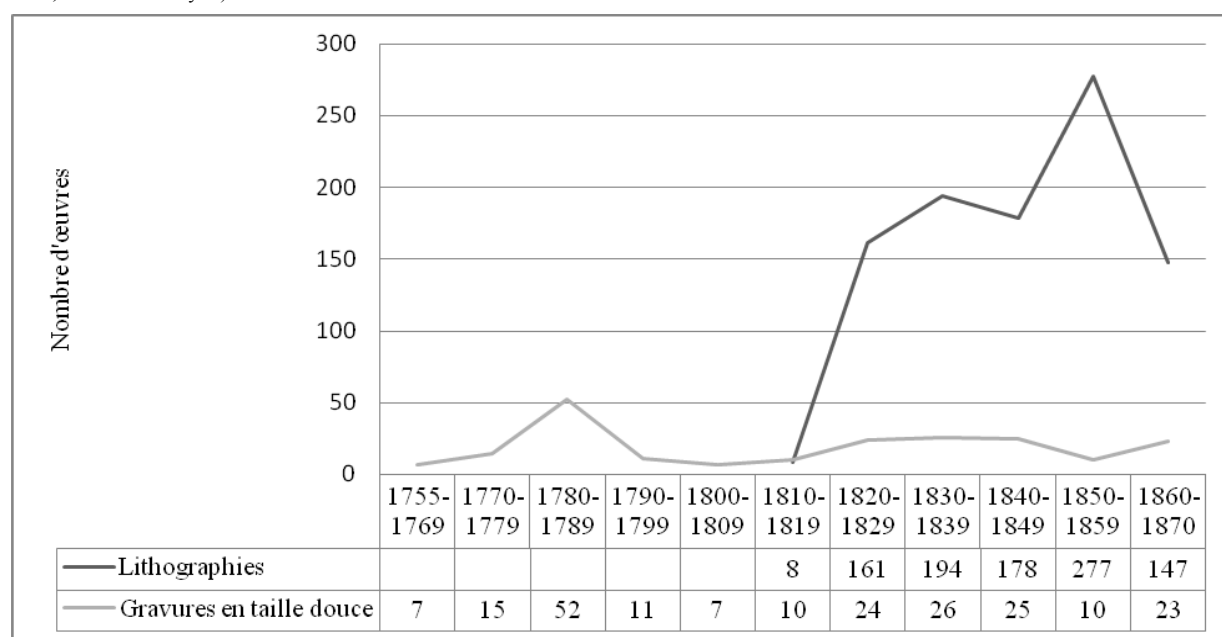
⁸ Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard, 1712-1794, peintre dauphinois*, Grenoble, PUG, coll. « Le Pierre et l'Écrit », 1995, p. 79.

⁹ Cat. 376 à 444.

¹⁰ Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 237.

leurs énormes cheminées, leurs bâtiments réguliers et noircis, n'ont pas toujours choqué les yeux des artistes ; les esthéticiens, pendant longtemps, ont accepté ces témoignages et ces symboles du labeur industriel, et les ont même considérés comme des « embellissements du paysage », selon le mot de l'Anglais Pyne. Pingret, Constant Bourgeois, Madou en ont souvent orné leurs paysages de 1819 à 1825 ; Raoul Rochette écrivait dans le même temps l'éloge des usines : "Aux fabriques ornementales étrangères des tableaux d'un Salvator ou d'un Poussin, je préfère ces fabriques plus utiles et qui n'en sont pas moins pittoresques" »¹.

Graphique 4. Lithographies et gravures en taille-douce (procédés de gravure en creux, ici burin, eau-forte sur cuivre ou acier, manière de crayon)



La progression est alimentée par la publication de quelques séries partiellement ou totalement conquises par les vues d'usines. Ce sont dès 1821, chez Engelmann – introducteur en France, avec Charles-Philibert de Lasteyrie, du procédé lithographique et très proche, on le verra, des élites industrielle mulhousiennes – les *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne*² par Edouard Pingret (8 portraits d'usines sur 35 planches) ; de 1822 à 1825, les *Manufactures du Haut-Rhin*³ (36 planches) de Jean Mieg, toujours chez Engelmann, suivies en 1837-1842 de la *Suite des principales manufactures et filatures de la région de Mulhouse*⁴ dessinées et lithographiées par Rudolf Huber ; en 1829,

¹ *Ibid.*, p. 237-238.

² Cat. 529 à 536.

³ Cat. 542 à 615.

⁴ Cat. 1057 à 1077.

les six *Vues de Saint-Quentin*¹ par Auguet, chez François ; vers 1830-1840, les trois vues anonymes des établissements *Ziegler, Greuber & Cie à Guebwiller*² chez Brückert ; de 1833 à 1838 les 5 vues de sites miniers ou métallurgiques de Noyant, Fins, Morat, Sologne et Tronçais par Edmond Tudot et Pierre-Frédéric Lehnert, dans *L'Ancien Bourbonnais*, chez Desrosiers fils³. Les *Sites pittoresque du Dauphiné* d'Isidore Dagnan (Paris, Giraldon-Bovinet, 1828, 40 pl.) et l'*Album du Dauphiné* de Victor Cassien et Alexandre Debelle (Grenoble, Prudhomme, 1835 et 1839, 193 pl.) comptent respectivement 5 et 12 vues de forges, papeteries et autres unités industrielles alpines. Plus nombreuses sont les séries n'accueillant qu'une à deux lithographies de sites industriels. Depuis Paris, la vision est distancée : la vue des *Usines de la Source de la Loue* par Villeneuve en 1828, ou la *Tuilerie des environs d'Albi* par Deroy pour les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁴ de Taylor, de Cailleux et Nodier ne sont pas des éloges de l'industrie. En revanche, les vues de Chalon, du Creusot et d'Épinac, pour le *Voyage pittoresque en Bourgogne* (Dijon, Jobard, 1832-1835), celles d'Imphy et de Fourchambault pour *Le Nivernois, album historique et pittoresque* (Nevers, Bussière, 1838)⁵ marient la relation de voyage inspirée à la description des richesses contemporaines de l'ancienne province⁶.

Le repli des années 1840 est-il le signe d'un rejet ? Jean Adhémar en eut l'intuition : « L'avis contraire, toutefois, ne tarda pas à triompher, et ce furent les bourgeois du règne de Louis-Philippe qui découvrirent que les cheminées d'usines gâtaient un agréable paysage ; leur écho, le *Journal des Artistes*, dans sa chronique du vandalisme, proclamait en 1836 : "Sur la route de Valenciennes à Bouchain s'élève la Pyramide de Denain ; mais une sucrerie de betteraves à deux pas de là abîme la vue." Ainsi catégoriquement prosrites, les usines disparurent des recueils de paysages »⁷. Ce serait confondre, toutefois, le déclin des albums de lithographies de paysages pittoresques et romantiques, dans leur forme des années 1820, et celle de la thématique industrielle. Elle s'impose, en réalité, dans les séries du Second Empire.

La forte hausse des années 1840-1850 est en effet largement dictée par les lithographies – intérieurs et paysages. Au temps des grands panoramas de François Bonhommé, l'éloge de l'industrie s'associe à celui du chemin de fer dans le *Panorama des Vosges et du Chemin de fer de Strasbourg à Bâle*, de Simon fils et Müller, publié à Strasbourg

¹ Cat. 665 et 666.

² Cat. 1015 à 1017.

³ Cat. 1112 à 1116.

⁴ Cat. 625 et 1027.

⁵ Cat. 1100 à 1105.

⁶ Cat. 1033 à 1035.

⁷ Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 237-238.

chez Simon père en 1843. Même constat à propos du *Paris-Orléans* de Jean-Jacques Champin (1845). Les cheminées et usines abondent dans les *Voyages aériens* d'Alfred Guesdon et les *Excursions aériennes* de Jules Arnout. Alors que sont publiées en 1854 les dernières planches des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* et que s'efface, en raison peut-être de « l'épuisement des sujets »¹, la lithographie de paysage devenue traditionnelle, quelques imprimeurs sollicitaient les dessinateurs de vues au talent modeste pour chanter, par la lithographie colorée en camaïeu, la modernité de la France impériale et, sur commande des entrepreneurs eux-mêmes, celle de ses entreprises. Ainsi, à Paris, l'imprimeur Auguste Bry multipliait les albums de voyages en chemin de fer dessinés par Adolphe Maugendre (*Chemins de fer de l'Ouest* en 1856, *Chemins de fer de l'Est* l'année suivante), auteur également de vues extérieures et intérieures, en séries, de la papeterie d'Essonnes et de l'ensemble des sites belges et français de la Société Anonyme des mines et fonderies de la Vieille-Montagne. A Paris encore, Rose Joseph Lemercier, résistant à la « lente régression »² de la profession, faisait imprimer à l'occasion des expositions universelles de 1855 et 1867, souvent en grand format, les dessins de Jules Arnout, François Bonhommé ou Charles Fichot célébrant de grandes entreprises. A Nantes, Félix Benoist, l'un des principaux dessinateurs de l'imprimeur Henri Charpentier, multipliait les vues de Nantes et de l'estuaire armées d'usines et de cheminées. Tous s'inscrivaient en réalité dans un mouvement européen dont l'expression la plus aboutie fut, de 1852 à 1858, la publication à Bruxelles, chez Edmé Géruzet, des 200 planches de *La Belgique industrielle*³.

Au cours des années 1860, les lithographies dictent encore, par leur nombre, la progression générale. Le déclin relatif de la thématique est d'abord celui de la lithographie en tant que technique de reproduction de vues topographiques, genre dominé dans l'édition par la gravure sur bois debout, et rapidement par la photographie. En outre, les images d'usines, extérieurs et intérieurs, commandées par les entreprises à des fins documentaires ou promotionnelles sont désormais, en France comme dans le reste de l'Europe, des photographies isolées ou réunies en albums. Cependant, le nombre de toiles se maintient et progresse – première divergence importante des tendances –, quelques peintres intégrant volontiers dans leurs compositions le motif de la cheminée, à la signification toujours plus accusée.

¹ *Ibid.*, p. 279.

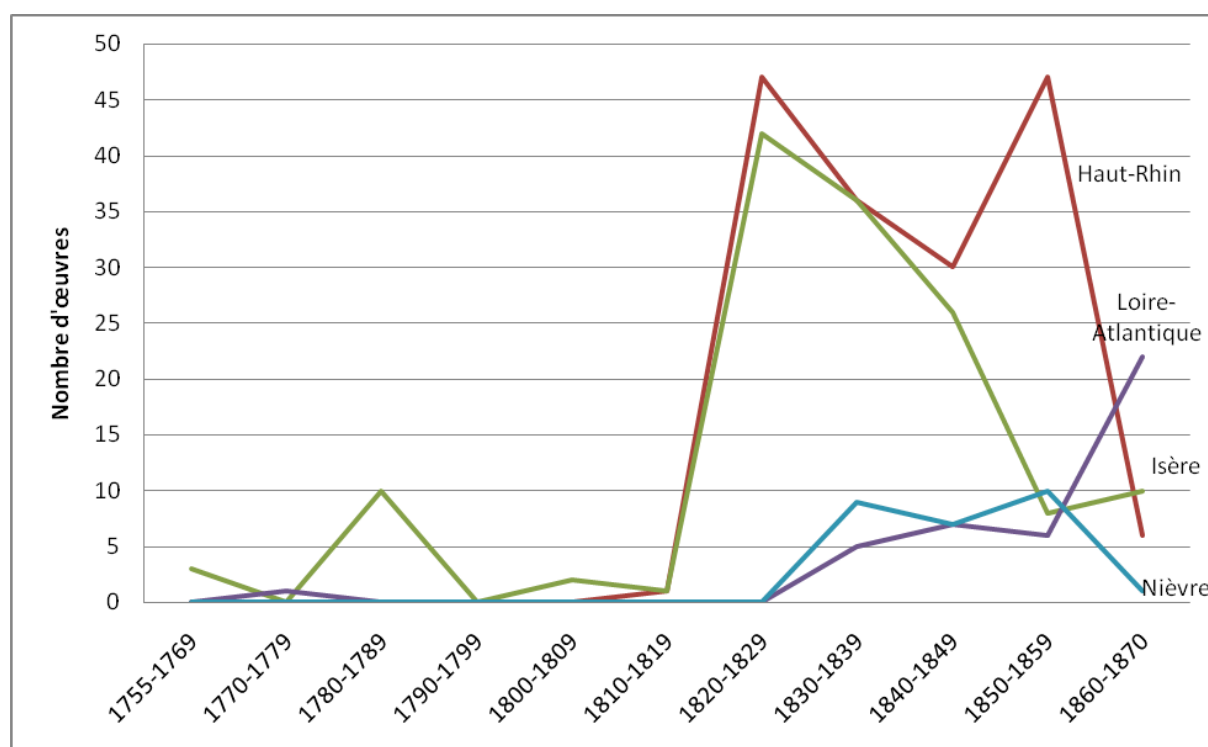
² Bouquin Corinne, *Recherche sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^e siècle : l'Imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse dactylographiée, Université de Paris I, 1993, p. 48-51.

³ Van der Hertten Bart, Oris Michel et Roegiers Jan (dir.), *La Belgique industrielle en 1850*, Bruxelles, MIM - Crédit Communal de Belgique, 1995, p. 20.

3. Territoires et branches d'industrie

La répartition des œuvres par lieux représentés vient rompre cette lecture continue et signifier l'extrême diversité des situations locales. La pertinence d'une cartographie ambitieuse, à l'échelle par exemple des départements, déclinée par décennies, ne s'est pas imposée, en raison de la faible quantité des occurrences par espaces géographiques ainsi définis, de l'hétérogénéité des objets recensés et des possibles erreurs de perspective introduites par l'existence d'importantes séries consacrées à un même site, de statut et de fonctions très différentes. Le cas du département de la Meuse est exemplaire : s'il présente soudain 81 occurrences pour la décennie 1830-1840, c'est exclusivement en raison de créations ponctuelles et abondantes – les croquis de la comtesse de Vesins en 1836-1838, l'*Album Abainville* de François Bonhommé en 1837¹ –, dessins accumulés en outre pour un usage privé, incomparable par exemple avec une production d'estampes destinées à la diffusion. Autre exemple significatif, l'Hérault ne se distingue au cours des années 1820 que par la seule activité de Jean-Marie Amelin².

Graphique 5. Distribution des œuvres selon les lieux représentés (exemple pour 4 départements)



¹ Respectivement cat. 825-839, et cat. 840 à 905.

² Cat. 394-417.

Une répartition par espaces géographiques révèle surtout qu'il faut, pour expliquer l'origine des images, une concordance entre un phénomène industriel significatif et localisé (création, essor justifiant une commande), l'existence d'« usines pittoresques » sur les chemins empruntés par les artistes, et surtout une initiative artistique ou éditoriale. Il est bien sûr de nombreux sites industriels que le regard des peintres ne croisa jamais, ou fort ponctuellement. Le *graphique 5*, en retenant l'échelle commode du département, propose de comparer succinctement 4 exemples assez bien documentés. Si quelques sites du département de l'Isère sont représentés au cours des années 1780-1790, c'est en raison de l'intérêt porté à cette province par les naturalistes en général, et par Jean-Etienne Guettard en particulier, collaborateur de la *Description générale et particulière de la France*. La croissance des années 1820 est imputable au succès conjoint des chemins alpestres, passant par Allevard ou Fourvoirie, et des lithographies de paysages. Le déclin qui suit semble directement lié à l'épuisement des sujets et à l'achèvement de *l'Album du Dauphiné*, grande entreprise artistique et éditoriale de Victor Cassien, Alexandre Debelle et du libraire-éditeur grenoblois Prudhomme. Inversement, les dessinateurs de la *Description générale et particulière de la France* ne passèrent jamais par la Nièvre. Le sursaut des années 1830 s'explique par l'impression des planches du *Nivernois* de Morelet, Barat et Bussière (1838), puis des vues intérieures de la grande forge de Fourchambault dont l'une avait été commandée par l'entreprise pour le maître de forges Georges Dufaud. L'intérêt se dissipe après cette gloire éphémère de la forge à l'anglaise.

Dans le Haut-Rhin, point d'œuvres avant l'initiative heureuse de Jean Mieg et Godefroy Engelmann, sur laquelle on reviendra longuement. Après les *Manufactures du Haut-Rhin* (1822-1824), contemporaines d'une forte croissance de l'industrie textile départementale, plusieurs séries spécialisées ou semi-spécialisées de lithographies d'usines se succédèrent, sans rivaliser en nombre avec la production des « origines », toujours appréciée, exposée. En Loire-Atlantique, après qu'Ange Guépin a chanté l'essor industriel de Nantes et de l'estuaire¹, les lithographies de Félix Benoist pour *Nantes et la Loire-Inférieure* (1850-1851) puis de *La Bretagne contemporaine* (1864-1866) évoquent autant les succès industriels des établissements représentés que l'essor de l'imprimerie-lithographique Charpentier sous le Second Empire.

Les mêmes précautions sont de rigueur dès lors qu'il s'agit de classer l'ensemble des œuvres par sous-thèmes, par motifs spécifiques. On songe d'emblée à une classification par

¹ Denise Delouche, « Les lithographies témoins du monde moderne au XIX^e siècle », *loc. cit.* ; Laurent Huron, « Image et industrie au siècle d'Ange Guépin », *loc. cit.*

branches d'activités et par types d'édifices. Assurément, la représentation de la mine n'a pas offert les mêmes contraintes et potentialités plastiques aux artistes que celle des chantiers navals. De toute évidence, il faudra regrouper, parmi les représentations de l'industrie sous l'Ancien Régime, les vues de manufactures royales, sans distinction de branches. Mais une démarche globale se heurte rapidement à l'absurdité, dans bien des cas, d'une relation mécanique activité/forme du bâti. Il faut tenir compte de la possible indifférenciation de l'« enveloppe », en tout cas de la nécessité d'une analyse fine des bâtiments dans leur aspect extérieur avant tout classement. A défaut de pouvoir proposer une telle typologie à l'échelle de l'ensemble des œuvres, la répartition par branches offre un outil de travail transitoire. L'*annexe 3* est construite à partir de la nomenclature de la *Statistique industrielle de la France*¹ (enquête de 1861-1865). Ce choix permet d'intégrer les dernières avancées de la pensée statistique au cours du XIX^e siècle². Mais sous chaque branche et matériau traité, c'est une nomenclature par fonctions qui a été choisie, plus apte à désigner les motifs représentés. Celle de l'Inventaire général était disponible³. Elle présente le triple avantage d'être elle-même déclinée, dans son arborescence, de la *Statistique industrielle de la France*, d'être le seul vocabulaire architectural normé existant à l'échelle de l'ensemble des branches, et d'offrir des potentialités d'exploitations dans le cadre de bases de données patrimoniales en ligne pour une éventuelle diffusion des résultats de cette recherche. Enfin, l'arborescence permet, dans l'attente de connaître la fonction précise du bâtiment représenté, de recourir aux termes ou expressions génériques de « moulin », « usine » ou « cheminée d'usine ». Le *tableau 3* présente le résultat chiffré de ce travail. Le *graphique 6* rassemble 5 exemples dont l'analyse peut fournir quelques indices pour la constitution des séries iconographiques esquissées dans le développement.

L'évolution quantitative des images de l'industrie textile doit être rapprochée de celle des lithographies (*graphique 4*) et, plus significativement encore, de celle des œuvres composées dans le département du Haut-Rhin (*graphique 5*). Certes, la variété des images correspond ici à la variété des formes du bâti. La manufacture Van Robais, à Abbeville, côtoie celle des Gobelins ; un moulin à foulon côtoie une haute usine textile à étages et sa « pompe à feu ». Toutefois, l'ensemble témoigne, par son importance numérique, de la « croissance

¹ *Statistique de la France. Industrie. Résultats généraux de l'enquête effectuée dans les années 1861-1865*, Nancy, Imprimerie administrative de Berger-Levrault et Cie, 1873, p. VI et XIV-XV.

² Jean-Marie Chanut, Jean Heffer, Jacques Mairesse (dir.), *L'industrie française au milieu du XIX^e siècle : les enquêtes de la statistique générale de la France*, Paris, EHESS, 2000.

³ Monique Chatenet et Hélène Verdier (dir.), *Thésaurus de l'architecture*, Paris, Editions du patrimoine, coll. « Documents & Méthodes », n° 7, 2000, p. 14-19 (en ligne : www.inventaire.culture.gouv.fr / Ressources méthodologiques / Lexiques et thésaurus / thesaurus.archi.rtf).

extensive » de l'industrie textile française entre 1815 et 1845, faite de constructions nouvelles et d'augmentation de l'emploi industriel, suivie par une phase de « croissance intensive » où dominant les progrès de productivité¹. Il faudra suivre, dès le début du siècle, l'apparition, dans le paysage des peintres, et surtout celui des dessinateurs de vues lithographiées – au succès concomitant –, de la haute manufacture textile flanquée de sa pompe à feu, thème récurrent en Alsace jusque sous le Second Empire. Dans le même ordre d'idées, si l'usine sidérurgique est très présente dans l'image à partir des années 1820, c'est en raison du succès conjoint de deux motifs : la forge traditionnelle, parfois délabrée, rencontrée sur les chemins pittoresques, et la forge à l'anglaise, symbole de nouveauté industrielle. Les deux furent perçues aussi bien de l'extérieur que (plus rarement) de l'intérieur. On mesure ce succès au déclin qui suivit, sans rapport avec la croissance effective de la branche. Les œuvres de François Bonhommé ne parviennent pas à renverser la tendance. La papeterie semble suivre le même parcours, à ceci près que la croissance des années 1820 et 1830 est construite, pour les paysages, par une majorité de moulins à papier et, pour les intérieurs, par les représentations de la papeterie modèle d'Echarcon, récemment construite, par Jean-Charles Develly. Les vues de la papeterie d'Essonnes par Adolphe Maugendre, en 1846, sont les dernières avant le cantonnement du thème à la gravure dur bois debout et bientôt la photographie. La courbe des fours à chaux montre la permanence du thème, rare mais toujours présente, sur un siècle. Egalement rare, la représentation des sites d'exploitation houillère (auxquels on pourrait associer toutes les représentations de la mine) est en outre assez tardive. On évoquera les efforts de François Bonhommé pour figurer dans un même cadre scéniques les éléments dissociés d'une exploitation. A lui seul – signe de la difficulté du thème, de son rejet par les artistes ? – François Bonhommé, avec ses paysages et quelques représentations du fond, fait frémir la courbe au cours des années 1850-1860.

Enfin, à ce stade transitoire de la recherche, qui montre les hésitations, la difficulté de classer un motif dans un branche donnée – d'où la création de la rubrique « Branche indéterminée » –, soit par méconnaissance du site ou par indistinction de son enveloppe ; cette difficulté est significative en réalité d'une évolution franche dans la représentation de l'industrie, à partir des années 1850 (*tableau 3*). Les « usines » et « cheminées », isolées ou en groupe, se multiplient, d'abord en lithographie mais également en peinture, les artistes ne prennent plus soin de les nommer. La notion de branche ici n'a plus de sens. L'industrie commence à faire partie du paysage.

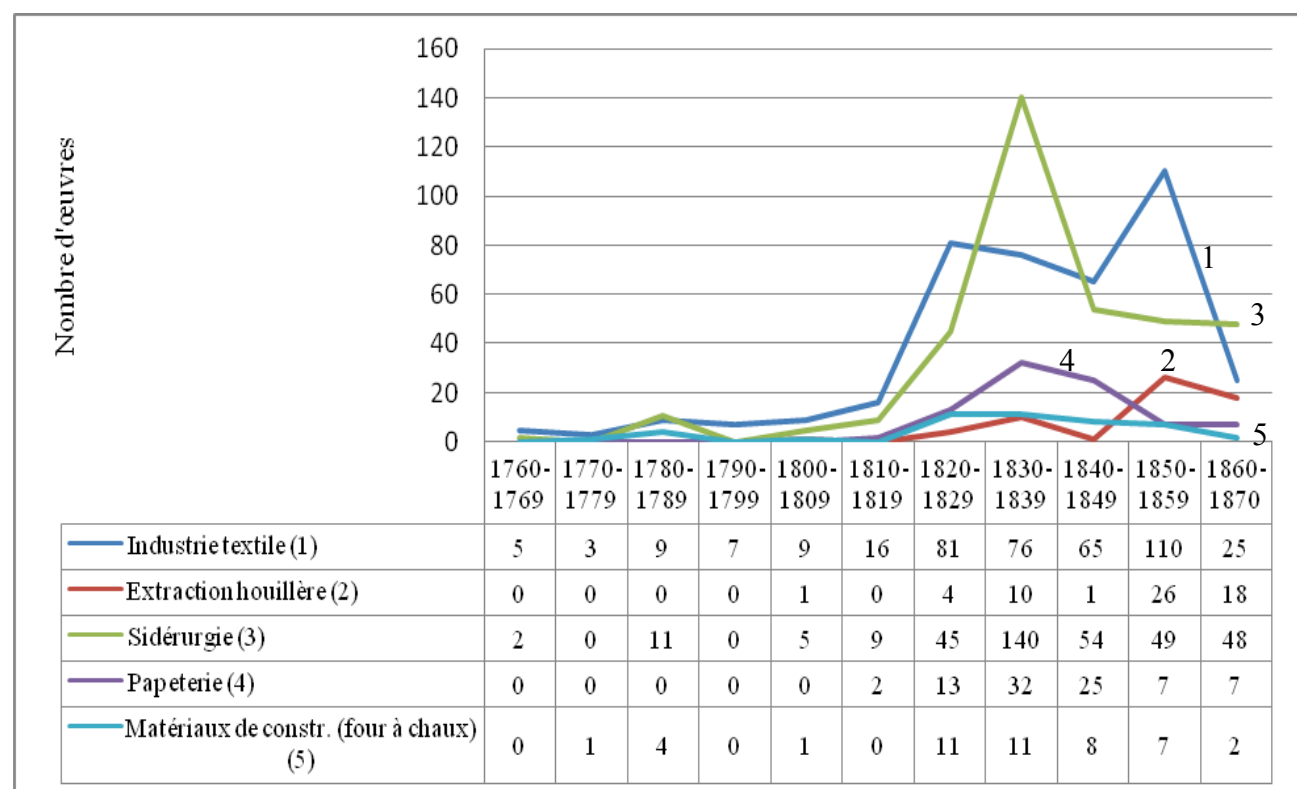
¹ Jean-Charles Asselain, *Histoire économique de la France du XVIII^e siècle à nos jours*, Ed du Seuil, 1984-1990, vol. 2, p. 143-151.

Tableau 3. Distribution des œuvres par branches d'industrie

	1760- 1769	1770- 1779	1780- 1789	1790- 1799	1800- 1809	1810- 1819	1820- 1829	1830- 1839	1840- 1849	1850- 1859	1860- 1870	Total
Industrie textile	5	3	9	7	9	16	81	76	65	110	25	406
coton	5	0	2	3	6	11	61	60	42	70	11	271
laine	0	1	6	0	3	5	18	15	15	24	5	92
mixte	0	1	0	4	0	0	1	2	1	1	0	10
autres fibres	0	0	1	0	0	0	1	5	3	7	6	23
non précisé	0	0	0	0	0	0	0	4	4	8	3	19
Industrie extractive	0	0	18	4	1	4	17	30	13	50	36	173
houille	0	0	0	0	1	0	4	10	1	26	18	60
minerais	0	0	0	1	0	0	0	2	3	4	1	11
sel	0	0	17	0	0	0	2	4	8	2	0	33
carrières	0	0	1	2	0	4	11	12	0	17	8	55
autres	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	4
non précisé	0	0	0	1	0	0	0	2	0	4	7	14
Métallurgie	2	1	15	0	5	9	46	141	55	57	52	383
sidérurgie	2	0	11	0	5	9	45	140	54	49	48	363
métallurgie des non-ferreux	0	1	4	0	0	0	1	1	1	8	4	20
Fabrication d'objets en métal	0	3	3	4	0	0	30	23	16	18	33	130
Construction navale	4	25	9	5	3	2	3	14	20	42	10	137
Industrie du cuir	0	0	0	1	0	0	1	6	2	5	16	31
Industrie du bois	2	0	0	0	0	0	6	7	9	1	5	30
Arts du feu et de la terre	1	0	11	1	6	4	30	35	16	12	15	131
Produits chimiques	1	1	0	0	1	0	11	7	6	3	5	35
Matériaux de construction	0	1	4	0	1	1	22	23	16	8	8	84
Production et stockage d'énergie	0	0	0	0	0	0	0	2	2	3	2	9
Ameublement	0	0	1	2	0	0	15	1	0	0	0	19
Habillement et toilette	0	0	2	1	0	0	5	0	0	1	0	9

Alimentation	0	0	2	0	1	1	18	17	27	26	28	120
Papeterie	0	0	0	0	0	2	13	32	25	7	7	86
Imprimerie	0	0	0	0	0	0	2	2	1	1	6	12
Etablissement éleveur ou distributeur des eaux	0	0	7	0	0	2	10	14	1	5	4	43
Branche indéterminée	1	0	3	1	0	3	21	33	68	143	112	385
cheminée isolée	0	0	0	0	0	0	8	16	18	36	29	107
cheminées	0	0	0	0	0	0	3	7	28	58	59	155
Autres (14 « moulins », 252 « usines »)	1	0	3	1	0	3	10	20	22	49	24	133

Graphique 5. Tendances séculaires pour quatre branches



4. Familiarité du paysage, étrangeté de l'atelier

La frontière n'est certes pas étanche entre les paysages et les représentations du travail : des ouvriers s'affairent autour d'un four à chaux¹ ou sur la cale d'un vaisseau en construction ; le peintre de la manufacture Wetter guide le spectateur depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur des ateliers de fabrication ; Jean-Baptiste Lallemand insère dans le *Voyage pittoresque de la France*, parmi les 5 planches de la série consacrée à l'établissement royal, une *Vue de la chaudière des Salines de Lons-le-Saulnier*². François Bonhommé construit le sens de ses paysages en les animant de travailleurs et articule, dans son décor pour l'Ecole impériale des Mines, grands panoramas et intérieurs métallurgiques³. Adolphe Maugendre offre une visite colorée des entreprises clientes en franchissant les portes des ateliers⁴. Mais ces quelques points de convergence ne dissimulent aucunement l'existence de deux approches, deux regards sur l'industrie. Les paysages d'une part, et d'autre part les intérieurs et représentations du travail (qui comprennent les quelques allégories recensées). L'opposition est très nette et ne se dément pas au cours du siècle. En peinture, en dessin comme en estampe, les paysages dominent (graphique 7). Ce sont les paysages qui dictent la progression générale, quand les intérieurs, malgré quelques créations remarquables on le verra, demeurent à l'étiage (graphique 8). Il est vrai que toutes les scènes de genre, si prisées à partir de la Restauration, ne sont pas des « intérieurs, genre à part, composite, à la fois vue d'architecture et scène anecdotique »⁵. Mais, on le verra, l'intérieur d'usine présente des contraintes spécifiques – modalités d'accès, connaissance de l'univers technique et industriel notamment. Les deux grandes thématiques s'inscrivent enfin dans l'évolution du paysage et de la scène d'intérieur au cours des deux siècles considérés.

A partir des années 1760, les formes concrètes de l'activité manufacturière figurent parmi les motifs éligibles à dignité de la représentation artistique. Cette conversion du regard est portée par la croissance industrielle, le prestige renouvelé des manufactures royales, la célébration de la nouveauté, l'effort de découverte et de description du royaume, l'essor de l'imprimé et de la consommation d'estampes. Il convient dès lors de comparer les voies empruntées par les artistes pour dévoiler, rendre visibles les lieux d'industrie.

¹ Cat. 112 et 128.

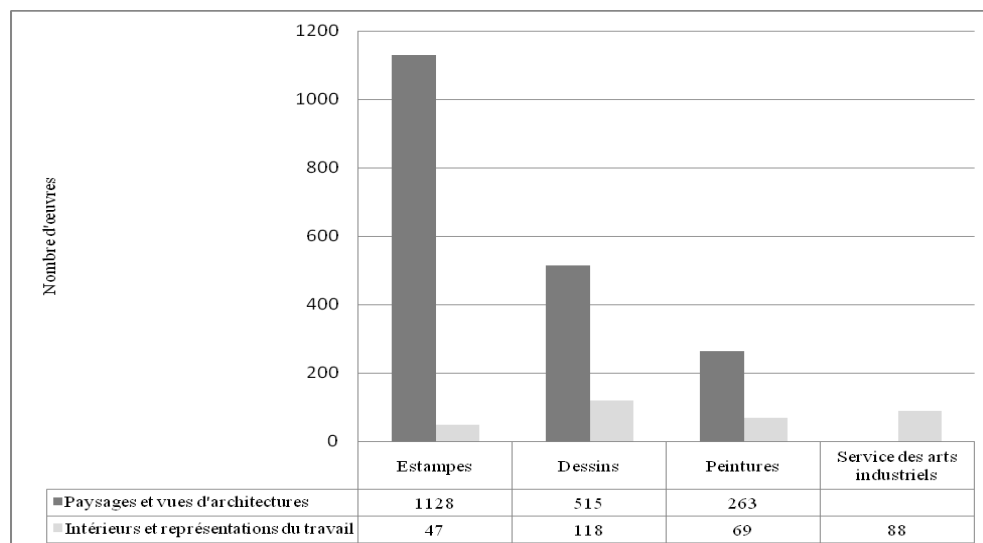
² Cat. 40.

³ Cat. 1515 à 1525.

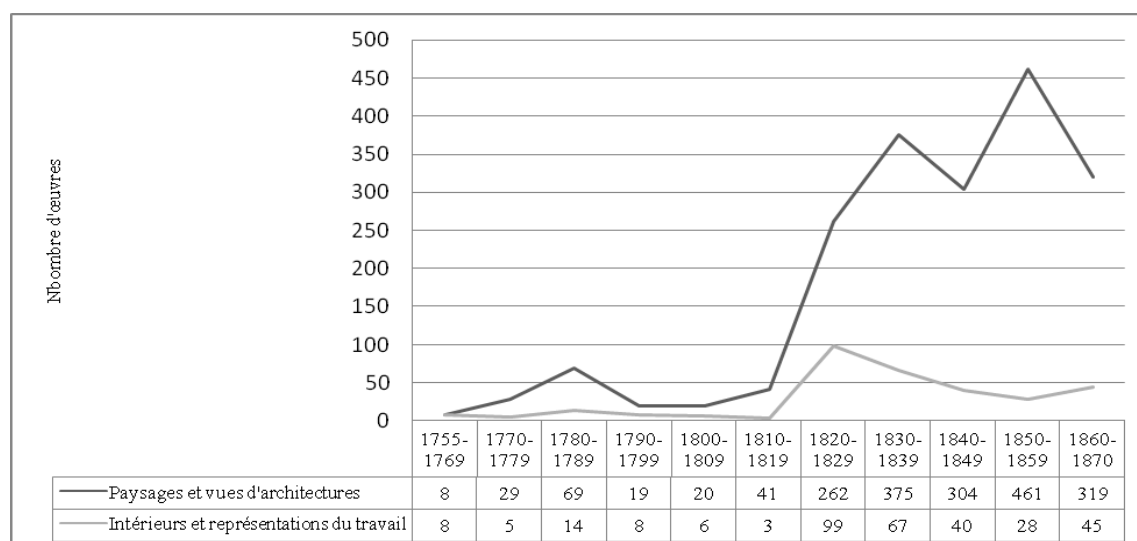
⁴ Cat. 1248-1264.

⁵ Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 91 (« Le Salon "envahi" par la scène de genre »).

Graphique 7. Distribution des paysages et intérieurs par supports



Graphique 8. Distribution chronologique des paysages et intérieurs



L'évolution parallèle et la complémentarité des paysages et des représentations du travail justifient leur comparaison finale. Mais déjà le succès relatif des paysages et vues d'architecture (1907 occurrences) tranche avec la rareté des intérieurs d'ateliers, près de 6 fois moins nombreux (323 occurrences, en comptant les 88 assiettes du *Service des arts industriels*), auxquels il faut ajouter 4 visites officielles hors de l'atelier et 11 allégories murales en l'honneur du travail et de l'industrie – inventaire on l'a dit sans ambition d'exhaustivité. Avant de peindre l'industrie, le choix entre le paysage ou la scène d'intérieur, entre la vue – topographique le plus souvent – et la scène de travail s'est avéré déterminant.

DEUXIEME PARTIE

Paysages

Si l'on songe aux milliers de titres consignés chaque année dans les livrets du Salon, à la masse des croquis et aquarelles de paysages, à celle des eaux-fortes et lithographies, images reproductibles à l'essor spectaculaire au cours du XIX^e siècle, une récolte de quelque 1907 œuvres paraîtra bien modeste¹. Si l'on considère, inversement, la variété des sujets et motifs offerts aux artistes observant les paysages, l'impression de rareté s'estompe. En outre, une toile, un dessin, une eau-forte ou une lithographie, on l'a dit, sont des objets dont la fonction d'ornement ne peut toujours s'accorder avec le choix de certains motifs. Il faut en revenir aux œuvres pour apprécier le statut accordé aux sujets industriels dans les arts graphiques et tenter peut-être d'approcher la nature du regard porté par une société sur son industrie.

Que peindre et comment peindre face à la variété des formes concrètes de l'activité dans le paysage ? Quelle fut la part des entrepreneurs, des artistes et des imprimeurs dans le choix des sujets ? Quelles furent les solutions retenues pour flatter un commanditaire, donner une légitimité au sujet, ou simplement intégrer le motif dans la composition ? Le corpus est d'abord construit d'œuvres aux prétentions modestes, parfois également de toiles et de feuilles significatives des révolutions formelles contemporaines de la première industrialisation. Chance ou péril ? Si l'histoire et l'archéologie de l'industrie ont coutume d'étudier les manufactures comme les ateliers dispersés, les édicules discrets comme les paysages bouleversés, la grande variété de leurs traductions par l'image n'offre aucunement le visage de la cohérence. On risque, comme dans la composition de tout corpus iconographique, la validité de l'approche : existe-t-il une « thématique industrielle » autorisant la mise en série de tels paysages ? Considérons inversement cette variété comme une chance. Elle peut contribuer à saper les fondements d'une vision des paysages de l'industrie limitée à quelques symboles et signes distinctifs. « La nature ne [peut] être perçue qu'à travers son tableau »² : la variété des œuvres permet peut-être également, à l'horizon de la recherche, d'étudier la contribution des arts de l'image à la construction d'une perception commune du « paysage industriel ».

Dans quelle mesure les paysages des artistes, contraints ou non par une commande, contribuèrent-ils par le cadrage, la composition, parfois l'articulation d'éléments visuels

¹ Le total s'élève à 1907 occurrences (sans compter 106 dessins préparatoires), soit 263 peintures, 515 dessins et 1129 estampes.

² Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2^e édition, coll. « Quadrige », 2000, p. 1 (« préface à la seconde édition »).

dissociés, dans la banalité ou l'éventuelle conception de formes originales, à s'approprier et à rendre visible les manifestations concrètes de l'industrie, les usines anciennes ou nouvelles, l'évolution rapide du paysage, à leur donner une existence ? S'agissait-il d'exprimer une acceptation, une fascination ou un refus ?

CHAPITRE PREMIER

Paysages, voyages, découverte de l'industrie

(v. 1760 - v. 1800)

« Tout ce spectacle d'utilité n'ajoute-t-il pas à mon plaisir ? »¹. Au terme de son *Essai sur la peinture* de 1765, le critique installe une machine au centre d'un paysage rêvé. Méditant sur les lignes et le mouvement de la nature, Diderot en organise la convergence dans le mécanisme d'un moulin : depuis la « haute montagne couverte d'une obscure, antique et profonde forêt » s'écoulent les eaux d'un torrent qui, « après avoir franchi les obstacles qui le retardaient, vont se rassembler dans un vaste et large canal qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que, sous des masses énormes, se broie et se prépare la subsistance la plus générale de l'homme »². Fusion de la nature et de l'activité humaine, le paysage affecté d'un moulin – non plus cette « fabrique » ancienne dont les usages passés prêtent à méditer³, mais le véritable lieu contemporain de la production – vient illustrer la proposition du philosophe : « le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près »⁴. Diderot, malgré la réduction de sa vision au simple moulin de meunerie, accueille avec faveur

¹ Denis Diderot, « Un petit corollaire de ce qui précède », *Diderot, œuvres complètes*, t. XIV, « Salon de 1765, Essais sur la peinture », Paris, Hermann, 1984, p. 409.

² *Ibid.*

³ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, rééd. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 109.

⁴ Denis Diderot, *op. cit.*, p. 408.

l'irruption sur la toile de valeurs qu'il soutient, ailleurs, en tant que promoteur de la « dignité des arts mécaniques ». Un accueil en guise de remède possible à la relégation d'un genre, le paysage, auquel les théoriciens de la tradition classique attachés à la hiérarchie académique, de l'abbé Du Bos à Roger de Piles, entendaient réfuter toute signification dès lors qu'il se voyait privé de « figures »¹. Un accueil en guise de remède, également, à l'espoir d'une idylle avec la nature, susceptible de désenchantement².

Intégrer l'artifice à la nature, déployer l'activité dans le paysage, la pratique n'est pas exceptionnelle en France, dès le XVII^e siècle. La vue topographique notamment, singulièrement ouverte, on le verra, aux motifs industriels, « témoigne de la curiosité des amateurs, et connaît, en Hollande comme en France, une vogue sans précédent »³. Une évolution se dessine toutefois, marquée d'abord par un changement d'échelle, sensible à partir du milieu du XVIII^e siècle. Pour moins de 20 occurrences avant 1760, ce sont, entre 1760 et 1799, dans la seule catégorie restreinte des représentations de l'industrie française, 14 peintures, 74 estampes et 56 dessins⁴ – soit 144 œuvres – qui forment l'assise de la réflexion. D'emblée l'estampe et le dessin dominant, et les paysages à motifs industriels l'emportent sur les représentations du travail (16 peintures, 20 estampes, 7 dessins⁵, soit 43 œuvres). On croit reconnaître l'exemple britannique : l'histoire de l'art inspiré par la « révolution industrielle » fut d'abord une histoire du paysage – malgré la force des intérieurs de Joseph Wright of Derby – et semble avoir pris naissance « dans l'humble sphère de la documentation »⁶. Ainsi, l'idée d'un « décalage » propre à la France, entre le développement de l'activité fabricante et son évocation par les arts, mérite d'être sérieusement nuancée. Certes, la thématique demeure confidentielle et cantonnée le plus souvent aux dessins et estampes de paysage topographique. Mais comme dans le cas anglais⁷, la thématique ne fut pas exclue d'emblée du champ de la représentation. La fonction éventuellement

¹ Marianne Roland Michel, « Le paysage au XVIII^e siècle : théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique », Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starky (dir.), *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, 25-27 jan. 1990, Paris, R.M.N., 1994, p. 217-218.

² René Démoris, « Le paysage, théorie et fantasme : Diderot et la tradition classique dans le *Salon* de 1767 », Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starky (dir.), *op. cit.*, p. 197-198.

³ Madeleine Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990, p. 238 ; la formule s'inscrit dans la tradition du paysage relevant, depuis la Renaissance au moins, d'un « modèle descriptif » et d'une pratique du paysage comme « description scientifique » : Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 84-95.

⁴ Dont 19 dessins préparatoires aux mêmes estampes.

⁵ Un seul dessin préparatoire.

⁶ Francis D. Klingender, *op. cit.*, p. 122.

⁷ *Ibid.* ; voir également Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik, 1770-1830*, Francfort-sur-le-Main, 1979 ; et Sabine Krifka, « Industrie als Spektakel und Sehenswürdigkeit. Die Entstehung der Industrielandschaft in England », *Die Zweite Schöpfung*, *op. cit.*, 2002, p. 48-53.

« documentaire » des images n'interdit d'ailleurs aucunement, on le verra, l'effort de composition, la subtilité de la narration et le soin de la facture, utile à la valorisation du discours.

On ne saurait gommer davantage, toutefois, la spécificité des corpus nationaux. Quelle image les œuvres offrent-elles de la France manufacturière à la fin du XVIII^e siècle ? La croissance vraisemblable de l'activité fabricante, la présence de nouveaux établissements dans le paysage et le développement de l'initiative individuelle ne suffisent pas à expliquer le relatif essor de la thématique. Plus décisif demeure le succès, parmi les élites urbaines, des paysages humanisés inspirés de la tradition nordique et, surtout, le goût du voyage et l'effort de description du royaume. S'agit-il de célébrer la nouveauté, l'innovation, ou de faire l'éloge de la tradition manufacturière ? Voici le premier enjeu des analyses détaillées.

Avouons-le d'emblée, il ne sera question ici que d'éloges. D'où le second enjeu, inséparable du précédent. Il s'agit d'identifier les formes de légitimation contemporaine de l'activité fabricante, moyens d'une éventuelle distinction de l'industrie comme valeur culturelle. Une évolution forte se dessine, qui nous retiendra dans un premier temps : le paysage symbolique ou idéalisé, avec fours et moulins, s'efface au profit du paysage topographique, évolution commune, notamment, à la représentation du monde rural, fermes et paysans¹. Mais cette découverte de l'industrie ne s'accompagne aucunement d'un désenchantement de la vision. La première rencontre est enthousiaste, qu'il s'agisse de célébrer un directeur, une entreprise, le roi ou le royaume.

Après un parcours à travers les œuvres isolées, depuis les images symboliques jusqu'aux vues topographiques, il nous a fallu faire un choix parmi les trois grandes séries homogènes qui dominent la période, en vue d'en proposer une analyse détaillée. La première, assemblage des différentes séries des *Ports de France* de Joseph Vernet, Louis-Nicolas et Henri-Joseph Van Blarenbergh, les frères Ozanne et Jean-François Hue est reportée à une étude ultérieure². Leur analyse aura pour objectif de comprendre le rapport, dans l'image, entre la construction conjointe d'un discours sur la manufacture royale – on songe aux

¹ Christian Michel, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », dans Emmanuel Leroy-Ladurie (dir.), *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XX^e siècle* (cat. exp.), Paris, BNF/RMN, 1994, p. 145-156.

² On s'est contenté pour l'heure de consigner les œuvres dans le catalogue. L'étude devra s'appuyer sur une historiographie récemment renouvelée : voir notamment Jean-François Méjanès, « Vues de Brest et paysages », dans *Les Van Blarenbergh, des reporters du XVIII^e siècle* (cat. exp.), Paris, musée du Louvre éditions / Gand, Snoeck, 2006, p. 59-90. Du côté de l'histoire matérielle, on notera également l'existence de projets en cours : Philippe Jarnoux (Université de Brest, Centre de recherche bretonne et celtique), « L'image au secours de l'historien : outillage portuaire et gestes du travail à Brest au XVIII^e siècle », dans Jean-Louis Kerouanton, Sylvain Laubé et Stéphane Sire (dir.), *Histoire et techniques du paysage industriel portuaire en France, XVII^e-XX^e siècles*, Journées scientifiques de l'Université de Nantes, 16 juin 2008, communication non publiée.

corderies –, le chantier industriel et la narration de l'activité du peuple des arsenaux. Les planches célèbres et très fréquentées de Claude-Nicolas Ledoux, gravées entre 1773 et 1789 environ¹ – avant leur publication en 1804 dans *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* – montrant les bâtiments de la saline de Chaux et de la forge à canons en « vue[s] perspective[s] traité[es] comme [des] paysage[s] »², apparaissent comme la transgression, par le projet architectural, des vues topographiques et « portraits » de manufactures contemporains, pour la gloire de l'architecte et non pour celle de la Ferme Générale. Elles font aujourd'hui l'objet, suite aux travaux de Michel Gallet et de Daniel Rabreau, d'études originales et détaillées associant la réflexion sur l'utopie et l'approche de l'image comme instrument, pour l'architecte, de recherches urbaines et architecturales concrètes³. Enfin l'étude de la *Description générale et particulière de la France* (puis *Voyage pittoresque de la France*), où les paysages de l'activité se marient aux images variées de la richesse nationale, paraissait la plus prometteuse et la plus cohérente avec les œuvres recensées pour les périodes suivantes. Elle rappelle la nécessité de ne pas extraire les « images de l'industrie » des séries qui justifient leur existence et détiennent leur signification. Quelles furent l'originalité et la pérennité des formules adoptées ? Les motifs et les paysages industriels ont-ils acquis, dès la fin du XVIII^e siècle, une authentique singularité, voire cette « dignité » suggérée par le philosophe ?

¹ Sur la « genèse de l'ouvrage » de Claude-Nicolas Ledoux, voir Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris, Picard, 1980, p. 222-226.

² Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Annales du Centre Ledoux, tome III, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, Librairie de l'architecture et de la ville, William Blake & Co./Art & arts, 2000, p. 319.

³ Daniele Vegro, « Chaux, ou la ville embryon », dans Gérard Chouquer et Jean-Claude Daumas, *Autour de Ledoux : architecture, ville et utopie*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les Chaiers de la MSHE, 2008, p. 57-84 ; Emmeline Scachetti, « La saline d'Arc-et-Senans de Ledoux : du texte à la réalité », *ibid.*, p. 39-56.

1. Anciens et nouveaux artifices dans le paysage

« Fabriques » isolées : du métaphorique au topographique

Fours et fourneaux, depuis le XVI^e siècle, intègrent les paysages humanisés des artistes hollandais, la nature accueillant leurs silhouettes massives, leurs rougeoiements et leurs abondantes fumées. Plus que les hauts fourneaux et les forges de Joachim Patinir (v. 1480-1524), Henri Met de Blès (v. 1490-v. 1550), Lucas Gassel (v. 1500-v.1570), Lucas et Martin Van Valkenborch (v. 1530-1597, v. 1535-1622), Frans de Momper (1603-1660) ou Claes Dirckz van der Heck (v. 1571-v. 1649), motifs symboliques et traductions fidèles de l'évolution technique¹ ; plus que *Le Feu* ou les *Allégorie[s] du feu*² de Jan Brueghel de Velours (1568-1625), ce sont les fours à chaux ou à briques du siècle suivant, ceux de Jan van der Meer³ (1656-1705) et surtout de Claes Pietersz Berchem (Nicolas Berghem, 1620-1683) qui séduisirent les paysagistes français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On sait quelle fut alors la renommée du peintre néerlandais « italianisant », érigé en modèle par Diderot ou Jean-Baptiste Oudry⁴, et quelle faveur, plus généralement, les amateurs parisiens accordaient à la peinture hollandaise et aux sujets inspirés de la tradition nordique⁵. Au Salon de 1765, Jacques Aliamet, agréé de l'Académie en 1763, exposa *Le four à brique*⁶, eau-forte gravée d'après un tableau de Nicolas Berghem (**ill. 1**). Le graveur parisien s'était distingué, « dès 1750, (...) en reproduisant des tableaux des Wouwermann, van de Velde, Berghem, Teniers, et, plus tard, de Joseph Vernet et autres »⁷. Le motif du *Four à brique* – titre choisi par

¹ *Forschung und Technik in der Kunst*, cat. exp. Ludwigshafen, 1965, pl. 22 à 31 ; René Evrard, *Les artistes et les usines à fer*, op. cit., p. 23-64 ; Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *La Représentation du travail, mines, forges, usines*, op. cit., p. 5-6.

² Jan Brueghel l'Ancien, dit Brueghel de Velours, *Le feu*, huile sur bois, Rome, Galleria Doria-Pamphilij ; *Allégorie du feu*, huile sur bois, Milan, Pinacothèque Ambrosienne ; *Allégorie du feu*, huile sur bois, Lyon, Musée des Beaux-Arts ; attribué à l'entourage de Jan Bruegel, *Vénus dans la forge de Vulcain*, huile sur bois, Saumur, Musée des Arts décoratifs. Voir notamment Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, op. cit., p. 7-8 ; et Pieter Breughel le Jeune, Jan Brueghel l'Ancien, *une famille de peintres flamands vers 1600* (cat. exp.), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Luca Verlag Lingen, 1998, p. 137-138.

³ Jan van der Meer le Jeune, *Paysage avec four à chaux*, 1702, plume et lavis à l'encre de chine, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, coll. de Grez.

⁴ Marianne Roland Michel, loc. cit., p. 221.

⁵ Host Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942, p. 87-121 ; Jacques Foucart, « L'influence des peintres nordiques du XVII^e siècle sur les Français du XVIII^e siècle : pastiche et création », *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres du XVIII^e siècle* (cat. exp.), Lille, Palais des Beaux-Arts, 1985, p. 15-20.

⁶ Cat. 10.

⁷ Emile Delignères, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jacques Aliamet d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et son œuvre*, Paris, Rapilly, 1896, p. 11.

Aliamet – est celui d’une huile sur bois qui figurait le 9 février 1761¹, « à la vente de C. A. de Villeneuve [l’estampe lui est dédiée], comte de Vence, lieutenant général et gouverneur de la Rochelle, amateur connu »². Le tableau, conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe³, compte parmi les nombreux paysages d’hiver attribués à Berghem ou signés de sa main⁴.

La neige a recouvert les deux rives sans relief d’un cours d’eau gelé. Au premier plan, à gauche, un homme courbé pousse un traîneau sur lequel est assise une femme, en partie couverte d’un voile noir. A leur droite, un patineur poursuit sa course. Au milieu, trois hommes discutent, chaudement vêtus. A droite, sur la rive, « un homme rattache ses patins » et un pêcheur, debout, porte « d’un côté une manne, et de l’autre main un poisson suspendu »⁵. Au bord de la rive opposée, une femme, sur une barque, a percé la glace pour y laver son linge ; un homme courbé poussant une brouette se dirige vers le four octogonal, monumental, percé à sa base de larges embrasures par lesquelles irradie la lumière du foyer. L’épaisse fumée tend à se confondre avec le ciel nuageux. Une passerelle en bois, fragile, relie les deux rives et conduit, à gauche, vers deux arbres nus, bordant une maison couverte de neige dont fume la cheminée. L’artiste a rassemblé, dans ce paysage naturaliste de petit format, divers éléments vraisemblablement dessinés d’après nature, mais transposés d’une œuvre à l’autre. Ainsi du pont de bois⁶ et, surtout, du four à chaux, motif particulièrement goûté de l’artiste, présent sur plus d’un tiers de ses compositions hivernales⁷. L’homme courbé poussant une femme sur un traîneau, les hommes en discussion et la lavandière, comptent également parmi ses figures récurrentes⁸. Enfin, le visage et l’attitude du pêcheur, à droite, sont directement inspirés du tableau d’Adrien van de Venne (1589-1662), *Paysage d’hiver*, peint en 1614 : campé à droite, portant une barbe et une épaisse chevelure blonde, il fixe le spectateur⁹. Cette citation, comme le réemploi fréquent de motifs et les variations de composition au sein de la même série, inscrivent le *Four à brique* de Berghem dans la

¹ C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke des hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, vol. 9, Esslingen a. N., Paul Neff Verlag/Paris, F. Kleinberger, 1926, rééd. Taenack/Cambridge, Chadwyck-Healey, 1976, n° 808, p. 263-264.

² Emile Delignères, *op. cit.*, p. 60.

³ Grossherzog. Kunsthalle zu Karlsruhe, *Katalog der Gemälde-Galerie, verfasst von Karl Koelitz*, Chr. Fr. Müller’sche Hofbuchdruckerei, 1881, n° 297, p. 86.

⁴ C. Hofstede de Groot, *op. cit.*, n° 803 à 817, p. 261-266.

⁵ Emile Delignères, *op. cit.*, p. 59.

⁶ Vente Netherlands Gallery, Londres, septembre 1929 (musée du Louvre, Documentation des peintures).

⁷ C. Hofstede de Groot, *op. cit.*, n° 803, 805, 808, 810, 816 et 816a.

⁸ *Ibid.*, n° 810 ; repr. vente Christie’s, Londres, 8 juillet 1983 (musée du Louvre, Documentation des peintures).

⁹ Peter C. Sutton (dir.), *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting* (cat. exp. Amsterdam, Boston, Philadelphie), 1987, n° 109 (pl. 5).

tradition des paysages d'hiver hollandais, inaugurée dès le XV^e siècle¹. D'où la tentation de l'appréhender comme une « métaphore religieuse »².

Les figures traditionnelles de l'oisiveté, celles des « bavards » et du pêcheur, s'opposent aux « voyageurs résolus qui ne s'autorisent aucun repos »³. Dans « un monde soumis à la précarité et à la mort », c'est-à-dire l'hiver dans le cycle des saisons, la passerelle, ici de bois, le plus souvent de pierre, indique le passage, le lien, et demeure l'un des symboles communs du Christ⁴. On reprend ici l'interprétation, devenue classique, ainsi formulée par Josua Bruyn : « les images naturalistes du monde visible jouaient un rôle dans la pensée religieuse en tant que métaphores de la vie terrestre, d'un monde transitoire et rempli de tentations, où seul le pèlerin chrétien atteindra son but, tandis que d'autres succomberont à la séduction des vices »⁵. Au bord du cours d'eau gelé, le pèlerin a déposé ses attributs – son sac et son bâton – pour rechauffer ses patins avant de reprendre sa route. Le motif du four à chaux ou à brique introduit le symbole ambivalent du feu. Non pas le feu de l'enfer, mais le feu maîtrisé de la purification et de la régénération, placé comme horizon du paysage. Le four autorise en outre la confrontation saisissante, d'une grande force esthétique, entre le feu et la glace. Sa fumée, dont l'artiste se plaît à étudier les mouvements, comme ceux des nuages, permet un traitement subtil des jeux d'ombres, propices à la rêverie ou à la méditation.

Le motif principal du *Four à chaux* de Philippe Jacques Lautherbourg (1740-1813) conserve-t-il la même portée symbolique ? La toile, aujourd'hui perdue, est antérieure à 1771. A cette date, le brillant paysagiste, élève de Carle Van Loo et de François-Joseph Casanova, agrégé en 1763 puis reçu à l'Académie en 1766, choisit de fuir les désordres conjugaux et financiers pour s'installer en Angleterre⁶. Il n'a pas encore peint *Coalbrookdale de nuit*⁷ (1801), cette « image-symbole de la révolution industrielle en Grande-Bretagne »⁸, ou dessiné la « pompe à feu »⁹ (1805) de Coalbrookdale, associant pittoresque et fidélité au motif.

¹ *Ibid.*, n° 5 (pl. 7), n° 6 (pl. 8), n° 7 (pl. 10), n° 11 (pl. 9), n° 109 (pl. 5).

² Josua Bruyn, « Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse », *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 67-88.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ Geneviève Levallet-Haug, « Philippe-Jacques Lautherbourg, 1740-1813 », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1948, p. 83-85.

⁷ Philippe Jacques Lautherbourg, *Coalbrookdale by night*, 1801, huile sur toile, 68 × 106,7 cm, Londres, National Museum of Science and Industry, inv. 1952-452.

⁸ Wendy Sheridan, « Coalbrookdale de nuit », *La Révolution française et l'Europe*, op. cit., t. 1, cat. 345, p. 255.

⁹ Philippe Jacques Lautherbourg, « Iron Works, Colebrook Dale », 1805, eau-forte aquarellée, 23 × 32 cm, dans *The romantic and picturesque Scenery of England and Wales, from Drawings made expressly for this Undertaking by P. J. de Lautherbourg, Esq R.A.*, Londres, Robert Bowyer, 1805, pl. 7 et notice.

Le four à chaux de Louthembourg, acquis par l'imprimeur du roi Louis-François Prault¹, n'est aujourd'hui connu que par sa version gravée à l'eau forte² (**ill. 2**), œuvre de Nicolas Delaunay exposée au Salon de 1777. Il s'agit d'un paysage composé, pénétré de naturalisme hollandais, inspiré notamment de Berghem auquel Diderot comparait le jeune artiste³. Quoique le four soit disposé – choix rationnel – près d'une carrière ; quoique deux ouvriers soient affectés à son service ; quoique l'artiste ait placé, sur la droite, une charrette remplie de chaux à expédier non loin de là, le produit n'étant pas « assez noble pour supporter les frais de transport sur de longues distances »⁴, la vision de l'artiste n'est aucunement topographique. Le motif du four, pourtant, semble avoir changé de signification symbolique. Au premier plan, accompagnés d'une femme et d'un enfant, deux hommes se restaurent – sans doute deux ouvriers du four ou de la carrière. A gauche, un homme assis, accompagné de son chien, porte un pichet à sa bouche, tête renversée, sans élégance. Le second, debout, tend un verre – point de gobelet rustique – à la jeune femme, assise, dont la gorge est vivement éclairée par la lumière du soleil. Leurs silhouettes se détachent sur une hutte de branchages. La scène rappelle, comme tant d'autres, le « thème virgilien du bonheur des champs (...) où règne la paix et l'abondance »⁵, un monde rustique idéalisé, celui que peignirent Antoine Watteau, à l'orée du XVIII^e siècle, puis François Boucher. Le four à chaux devient le décor d'une scène champêtre où les sentiments, sinon l'érotisme se déploient sans entrave. Autre symbolique du feu ?

Significativement, le même motif intègre sans heurt l'univers fantasmagorique de Jean-Jacques Lequeu (1757-après 1825). *Le Four à Chaux du Port de Villez près Vernon sur Seine*⁶ (**ill. 3**), aquarelle datée de 1787, compte parmi les planches composées par l'architecte rouennais dans le Vexin normand à partir de 1778⁷. On a souligné le caractère descriptif et analytique de ces dessins, leur parenté manifeste avec les planches de l'*Encyclopédie*, « dans lesquelles toutes les allusions aux conditions de travail sont gommées au profit d'une représentation didactique »⁸. Ainsi de ce *Vaneur d'avoine* ou des *Cribleurs de blé du Vexin Normand* (1790), planches montrant les lieux, les gestes du travail et la récente introduction,

¹ L'une des épreuves conservées au Département des estampes et de la photographie de la Bnf, sous la cote Ef 42 rés. t. 2 in-fol., porte la lettre suivante : « Tiré du Cabinet de Monsieur L. Fr. Prault ».

² Cat. 35

³ Denis Diderot, « Salon de 1765 », *Diderot, œuvres complètes*, t. XIV, Paris, Hermann, 1984, p. 210-212.

⁴ Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 40.

⁵ Christian Michel, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », *loc. cit.*, p. 146.

⁶ Cat. 75.

⁷ Madeleine Pinault, *Dessins et Sciences, XVII^e-XVIII^e siècles* (cat. exp.), Paris, R.M.N., 1984, n° 101, p. 83.

⁸ A propos du dessin intitulé *Les Repasseuses* de Jean-Jacques Lequeu : Madeleine Pinault, « Les Repasseuses », *La Révolution française et l'Europe*, *op. cit.*, t. 1, n° 332, p. 243.

dans le royaume, de machines agricoles¹. Mais Lequeu, simultanément, construit une autre image du Vexin et de la forêt de Vernon : dans l'eau claire, transparente, de la fontaine des Vallées Félix, cinq femmes se baignent nues et s'amuse, épiées par un jeune homme². La série suggère une lecture érotique du *Four à chaux*, son identification comme métaphore sexuelle au sein d'une pastorale parodiée, détournement du mythe arcadien. Le four est représenté frontalement, au centre de la composition. Malgré cette frontalité, malgré l'ambition descriptive proclamée par le titre de l'œuvre, le discours n'est pas celui du technicien : le four est légèrement lézardé, les traces de combustion l'inscrivent dans la temporalité de l'expression sur le motif, la masse s'anime grâce au rougeoiement du foyer et au mouvement de l'épaisse fumée noire. Au premier plan, à droite, un homme habillé modestement, figure conventionnelle des scènes champêtres se tient debout, les mains croisées derrière le dos, relevant fièrement le chef. Il considère, d'un sourire malicieux, une femme assise, se reposant, accompagnée d'un très jeune enfant. Un chien en attente, dressé vers le mari ou le galant, suggère l'actualité d'une conversation ou l'imminence d'une action. A gauche, un homme assis joue de la flûte. Le four à chaux de Lequeu, plus distinctement encore que celui de Louthembourg, produit ce feu symbole de l'ardeur amoureuse, de l'amour physique, suggère une analogie anatomique. Cette double lecture, concrète et métaphorique, rejoint l'interprétation de l'œuvre de Lequeu comme « supplément frivole à l'*Encyclopédie* »³.

Il s'agit toutefois d'une synthèse unique. Les fours de Berghem et de Louthembourg, auxquels on pourrait ajouter celui de Jean-Jacques de Boissieu, également inspiré de la tradition hollandaise⁴, ne portaient pas de nom. Inversement, par son titre descriptif, le dessin de Lequeu évoque l'importante production topographique de la fin du XVIII^e siècle français. On songe, déjà, à la *Description générale et particulière de la France* : dans la onzième livraison consacrée au *Gouvernement du Dauphiné* (1781-1784), un important four à chaux,

¹ Madeleine Pinault, *Dessins et Sciences, op. cit.*, n° 101, p. 82-83 ; Jean-René Trochet, « Cribleurs de blé du Vexin », *La Révolution française et l'Europe, op. cit.*, t. 1, n° 124, p. 102-103. Madeleine Pinalut-Sørensen, « Les Cribleurs de blé » et « Le Vanneur d'avoine », dans Emmanuel Leroy-Ladurie (dir.), *Paysages, paysans, op. cit.*, cat. 149 et 149 bis, p. 174.

² Jean Jacques Lequeu, *Vue de la fontaine des vallées félix, située au carrefour du Mont Tilly, en la forêt de Vernon où se rend la route de françois (sic) premier alant (sic) à Charleval, &c.*, s.d., plume, encre noir et aquarelle, Bnf, Département des estampes et de la photographie, série Topographie de la France, département de l'Eure, Va 27 t. 1, in-fol.

³ Philippe Duboy, *Jean Jacques Lequeu : une énigme*, Paris, Hazan, 1987, p. 23.

⁴ Cat. 80. Sur l'œuvre du dessinateur et graveur lyonnais et son rapport à la tradition du paysage hollandais, voir Marie-Félicie Pérez, *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810*, Genève, Cabinet des estampes, 1994, p. 375-376.

signalé par la légende, marque le premier plan de la *II^e vue du rocher de la porte de France à Grenoble*¹ (ill. 4).

Il est fort peu de motifs isolés qui, susceptibles d'évoquer une activité productive, aient été suffisamment communs, et chargés de sens, pour mobiliser durablement l'intérêt des artistes. Le moulin hydraulique – d'abord destiné à moudre le grain – compte avec le four à chaux parmi ces motifs récurrents. Les moulins de Meindert Hobbema (v. 1638-1709) ou de Jacob van Ruisdael² (v. 1628-1682) ont fait l'objet d'interprétations religieuses – l'écoulement de l'eau comme symbole du caractère transitoire de la vie humaine, la roue comme symbole du peuple chrétien conduit par la providence divine³. Mais de l'héritage hollandais, les paysagistes français du XVIII^e siècle conservent avant tout l'exigence du recours au paysage réel, à l'étude de la nature, où puiser les éléments de leurs compositions. Le moulin à roue pendante de Charenton⁴, qui séduisit notamment François Boucher, fut « l'un des premiers motifs pittoresques des environs de Paris dont se soient emparés les artistes français du XVIII^e siècle, lorsqu'ils commencèrent à porter leur attention sur des sites locaux pour trouver l'inspiration de leurs paysages »⁵. Délaissant le modèle italien, le paysage idéalisé de Campagnola ou de Carrache, Boucher se détourne des « fabriques » du paysage héroïque célébrées par Roger de Piles, de ces « bâtiments réguliers et spacieux » qui « élèvent la pensée par l'usage auquel on s'imagine qu'elles ont été destinées »⁶. Le moulin de Charenton, en effet, s'apparente plus certainement à ces « maisons de paysans et [ces] chaumières des bergers, lesquelles on introduit dans le goût champêtre ». Mais loin d'être simplement topographique, le paysage composé de Boucher demeure une sorte de « caprice », « idylle impossible alliant le pittoresque de la décrépitude au plaisir imaginé de l'existence rurale »⁷. Il s'agit bien de rêver le monde rural, sans désigner l'activité du moulin, « en

¹ Cat. 128.

² Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael, a complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, cat. 109-126, p. 130-144 (« Water mills »).

³ Jan Luyken, *De Bykorf des gemoeds*, Amsterdam, P. Arentz et K. Vander Sys, 1771, p. 18 ; Wilfried Wiegand, *Ruisdael Studien. Ein Versuch zur Ikonologie des Landschaftsmalerei*, thèse de doctorat, Hambourg, 1971 ; Joeren Giltray, « Two Watermills with an Open Sluice, 1653 », *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting, op. cit.*, cat. 81, p. 441-442.

⁴ François Boucher, *Le moulin de Quinquengrogne à Charenton*, huile sur toile, 113 × 146 cm, Toledo Museum of Art.

⁵ Alastair Laing, *François Boucher, 1703-1770* (cat. exp. New-York, Detroit, Paris Grand Palais), Paris, R.M.N., 1986, p. 282 ; le moulin de Charenton fut représenté, au cours du XVIII^e siècle, par Vleughels, Lancret, Cassas, Hubert Robert et Oudry (*ibid.*, p. 187) ; sur la toile et les dessins de Boucher, voir également Jean-François Méjanès, « Le Moulin de Quinquengrogne à Charenton », Françoise Joulie et Jean-François Méjanès, *François Boucher hier et aujourd'hui* (cat. exp., musée du Louvre), Paris, RMN, 2003, p. 78-80.

⁶ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, rééd. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 109.

⁷ Alastair Laing, *op. cit.*, p. 285.

gommant les aspects trop réalistes »¹. Inversement, l'usage industriel des roues hydrauliques – moulins de meunerie, certes, mais surtout moulins à tan, à foulon, à papier et autres forges à martinets – ne semble pouvoir être montré que dans le cadre de séries topographiques et descriptives dont le succès s'affirme au cours du XVIII^e siècle.

Vedute et « portraits » de manufactures

L'essentiel des vues topographiques procèdent en effet de séries, suites ou collections issues de projets d'inventaire, de découverte, animées par un souci d'actualité, aspirant à montrer les richesses d'une province ou du royaume. Ainsi des *Treize des plus belles vues de la province du Dauphiné* (1769-1775) de Jacques-André Treillard, des collections peintes, dessinées ou gravées des *Ports de France*, et surtout de l'imposante *Description générale et particulière de la France* – devenue en 1784 *Voyage pittoresque de la France*. Hors de ces collections, il est toutefois quelques œuvres isolées qui, par leur diversité, offrent un premier aperçu – incomplet – des différents partis adoptés à la fin du XVIII^e siècle pour figurer les établissements distingués par le regard d'un artiste ou l'intérêt d'un commanditaire. Elles peuvent se répartir en deux catégories de paysages, aux frontières nécessairement poreuses.

En premier lieu, l'art de la *veduta* qui dans le sillage des paysages hollandais italianisants de la fin du XVII^e siècle², unit l'élévation poétique à l'exigence d'authenticité, accueille favorablement au sein de larges vues, le dessin détaillé de manufactures prestigieuses. Il s'agit de célébrer l'éclat et la prospérité du royaume, à laquelle contribue l'Etat comme les entrepreneurs. Dans les *Ports de France* de Joseph Vernet puis de Jean-François Hue, de Louis-Nicolas et Henri-Joseph Van Blarenberghe³, ou des frères Ozanne, les fastueuses corderies, les chantiers et les scènes de travail y sont mariés au sein de paysages ouverts dont la *Vue du Port de Rochefort*⁴ par Joseph Vernet demeure sans doute l'exemple le plus achevé (ill. 5). L'inscription de manufacture au sein de *vedute* rurales ou urbaines domine également la *Description générale et particulière de la France*. Dans le même esprit d'enquête sur l'actualité, Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) choisit de peindre, en 1775

¹ Jean-François Méjanès, « François Boucher et le paysage », dans Françoise Joulie et Jean-François Méjanès, *François Boucher hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 70.

² Giuliano Briganti, *The View Painters of Europe*, New York, Phaidon, 1970.

³ Jean-François Méjanès, « Vues de Brest et paysage », dans *Les Van Blarenberghe, des reporters du XVIII^e siècle* (cat. exp.), Paris, musée du Louvre éditions / Gand, Snoeck, 2006, p. 59-90.

⁴ Cat. 2.

puis en 1777, l'Hôtel de la Monnaie récemment achevé¹. Célèbre pour ses vues de Paris, l'artiste qui depuis ses premières leçons auprès de Servandoni avait gravi les échelons de la réussite officielle, jusqu'à devenir académicien en 1758, puis professeur de perspective en 1786, fut avec Hubert Robert le peintre des transformations de la capitale. Ses caprices architecturaux, ses ruines notamment, où s'exprime l'influence de Piranèse et le désir de « magnifier l'architecture des Anciens »², côtoient dans son œuvre de nombreuses *vedute* urbaines ponctuées de constructions nouvelles. Le nouvel Hôtel de la Monnaie, élevé entre 1771 et 1775 sur les plans de Jacques-Denis Antoine, retient d'emblée son attention. En 1777, « Demachy nous montre le bâtiment à peine achevé, dans tout l'éclat de sa blancheur initiale ; il a su habilement souligner sa rigueur néoclassique par contraste avec la confusion du premier plan »³ (ill. 6). Point de rupture durable, toutefois, dans le paysage. Le « nouveau monument propre à la fabrication des espèces d'or et d'argent »⁴, dont rien ne trahit la fonction productive, est reçu par l'artiste et les contemporains comme un manifeste d'architecture néoclassique : quelques années plus tard, aux yeux de Jean-Baptiste Lallemand⁵ puis de Pierre-Antoine Demachy lui-même, qui en 1800 accordait à la Monnaie une dernière œuvre⁶, l'édifice se fondait plastiquement, par l'homogénéité des tons et des éclairages, dans le paysage des rives de la Seine, au cœur de Paris.

En second lieu se distingue un ensemble restreint de huit paysages topographiques, relevant de la catégorie marginale des « portraits » de châteaux⁷. Il s'agit d'images plus contrôlées, de peintures, dessins ou estampes conçus pour l'usage privé d'un entrepreneur, parfois pour l'agrément de son protecteur. La nature et les formes du discours en furent-elles affectées ? Déjà, au cours du siècle précédent, Jean-Baptiste et Pierre-Denis Martin, après Patel et Van der Meulen, avaient porté le « genre des Maisons Royales » à son apogée. Ils avaient su conjointement séduire une clientèle privée, nombre d'aristocrates trouvant dans ces tableaux une image flatteuse, convenable, de leur patrimoine : « qu'il s'agît d'œuvres réalisées pour des particuliers ou de commandes royales, la fixité de ces images leur conférerait un iconisme latent. La stricte symétrie de leur agencement était bien celle des lieux qu'ils

¹ Cat. 19 et 24.

² Jean-Marie Bruson, « Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), un peintre de vues de Paris : des caprices à la mise en scène », dans Raymond Darteville (dir.), *La banque Seillère-Demachy, une dynastie familiale au centre du négoce, de la finance et des arts, 1798-1998*, Paris, Perrin/FHBB, p 174.

³ *Ibid.*, p. 217 (notice).

⁴ *Voyage pittoresque de la France, département de la Seine*, LXXVI^e livraison, 1800, notice n° 87.

⁵ Cat. 22.

⁶ Cat. 180.

⁷ Voir les développements récents de Claude Bresson, « "Portraits" de châteaux », dans *Jean-Baptiste Claudot, le sentiment du paysage en Lorraine au XVIII^e siècle*, cat. exp., Nancy, Musée lorrain, et Metz, Serge Domini Editeur, 2006, p. 65-77.

retranscrivaient avec une précision infaillible. Celle-ci concourait à exprimer l'esprit de logique propre au génie français et à glorifier l'architecture de ses rois bâtisseurs »¹. De cette tradition, le genre conserva longtemps, au XVIII^e siècle, le choix fréquent du point de vue surplombant, fictif le plus souvent, offrant du domaine une vue générale, aux perspectives magnifiées. Après 1750, le genre connut un succès croissant auprès de l'aristocratie. Les artistes, sans renier l'exigence d'exactitude, recherchaient d'autres points de vue, adoptaient une manière plus sensible à l'intégration des bâtiments dans le paysage naturel considéré pleinement pour ses qualités pittoresques. On songe à l'influence anglaise : l'art du « portrait » de château, importé de Hollande au XVII^e siècle, devint très tôt une spécialité insulaire². Ainsi, lorsqu'à la fin du XVIII^e siècle le patrimoine à célébrer ne fut plus simplement celui d'une demeure aristocratique, mais quelquefois celui d'une manufacture, le genre, disponible, offrait aux artistes une gamme de formules éprouvées.

Assurément, à l'image de la Monnaie, la manufacture de Sèvres n'imposait aux artistes aucune difficulté nouvelle. La *Vue de la Manufacture de Porcelaine à Sèvres, donnée à Monsieur Hettinguer (sic) directeur, en 1792*³ (ill. 7), par Leconte, n'est autre que la représentation d'un palais, conçu pour abriter une production destinée au roi et à la cour. L'artiste, inspecteur des bâtiments du roi, rend hommage à Jean-Jacques Ettliger, inspecteur de la manufacture en 1784, devenu au début des années 1790 adjoint au directeur Régnier⁴. Le nom d'Ettliger est honoré, la majesté du bâtiment conçu en 1754-1756 selon les règles de l'architecture classique par Lindet et Perronet⁵, rejaillit sur le dédicataire de l'œuvre. Ni les deux étages carrés, ni les vingt-huit travées des deux corps principaux – qui certes dissimulent une série d'ateliers – n'annoncent, en eux-mêmes, une fonction productive⁶. Mieux, l'artiste accentue l'identification de la manufacture à une résidence aristocratique : vers la porte principale se dirige une escorte avec, en son centre, un carrosse attelé de six chevaux. Enfin,

¹ David Brouzet, « Jean-Baptiste et Pierre-Denis Martin. Peintres des Maisons royales », *L'Estampille/L'Objet d'art*, n° 328, oct. 1998, p. 66 ; issu de *Id.*, *Jean-Baptiste et Pierre-Denis Martin, peintres des Maisons royales*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, Université Paris-IV Sorbonne, 1997.

² Claude Bresson, *loc. cit.*, p. 65-66.

³ Cat. 182.

⁴ Il devint en 1795 co-directeur de la manufacture avec François Meyer et Salmon l'aîné, enfin adjoint d'Alexandre Brongniart, fils du célèbre architecte, de 1800 à 1803. Esprit innovant, il réussit notamment l'incorporation d'insectes dans la pâte de porcelaine à des fins décoratives (Archives de la Manufacture nationale de Sèvres, fichier du personnel ; remerciements à Mme Tamara Préaud) ; Martin Lassner, « Johann-Jakob Hettlinger (Winterthur, Suisse, 1734-Sèvres, 1803) », *Dictionnaire historique de la Suisse*, 1998-2006 (www.hls-dhs-dss.ch).

⁵ Georges Haumont, *La manufacture de Sèvres au XVIII^e siècle*, 1932 ; Nicolas Faucherre et Guillemette Andreu, « Sèvres (92). Ancienne manufacture de porcelaine puis école normale, actuellement centre international d'études pédagogiques », dossier de l'Inventaire général, Ile-de-France, 1986.

⁶ Bnf Estampes, Va 92b in.-fol., t. 9, B 21 496 à B 21 500, « Plan général de la manufacture royale (sic) de porcelaine de France. Distribution de ateliers, fours et Magasins, nécessaires à la nouvelle exploitation de la manufacture royale de porcelaine » (plans-masses, coupes, élévations).

le traitement pittoresque du paysage contribue à l'éclat des bâtiments célébrés. La manufacture, adossée à la colline de Brimborion, est nimbée par la lisière de la forêt de Meudon. La lumière du soir l'illumine. Un premier plan contrasté la souligne, l'artiste détaillant la variété des essences cultivées dans l'ancien « Enclos de la Verrerie »¹ devenu « Jardin de l'administration »². Mais l'exemple, paradoxalement, apparaît isolé. Les « portraits » de manufactures conservés se distinguent en réalité par la nouveauté de leurs motifs et de leur discours. Raison d'être des manufactures privilégiées, c'est l'innovation technique ou son adaptation dans le royaume qui semble devenir source de fierté. La proposition ne va pas de soi ; pour la retenir, il convient en effet de confronter les principaux motifs aux sources variées de l'histoire des techniques et des lieux d'industrie.

Paysages de la réussite et de l'innovation

La série est aussi courte qu'hétéroclite : le portrait d'un directeur désignant son outils de production, deux « portraits » de manufactures aux fumées charbonneuses – déclinés sur plusieurs supports –, un paysage minier dominé par son « château ». Ces quatre pièces et leurs déclinaisons permettent toutefois, dans l'attente d'éventuelles redécouvertes, de suggérer comment put s'exprimer, dans le paysage, la réussite personnelle ou collective par la diffusion de l'innovation.

Au seuil de la période, le portrait commun d'une manufacture et de son directeur proclame la réussite d'un entrepreneur innovant. David Augustin Oury (Rouen, 1709-Cherbourg, 1781), directeur de la glacerie de Tourlaville de 1742 à 1771, désigne d'un geste assuré le vaste bâtiment auquel, satisfait, il entend associer son nom et son image³ (**ill. 8**). Le portrait, demeuré dans la famille du directeur, est vraisemblablement le fruit d'une commande. Il ne porte ni date, ni signature. Seule une lecture prudente des éléments secondaires de la composition – supposant un recours aux sources variées de l'histoire matérielle – peut ainsi fonder une hypothèse de datation. On devine en effet que cette halle, comme le plan tenu en main par le directeur, sont les clés de ce portrait. D'une inspiration modeste, l'œuvre vaut d'ailleurs surtout par la rareté et l'originalité de son sujet. Les archives de la Compagnie de Saint-Gobain – Tourlaville comptait depuis 1667 parmi les

¹ *Ibid.*, B 21 488.

² AN, N IV Seine 89, « Plan de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres et de ses dépendances », 1824.

³ Cat. 65.

établissements de la manufacture royale de glaces et miroirs – conservent le dessin d’un projet non daté, élaboré probablement au sein de l’établissement normand, montrant l’élévation d’une halle semblable au bâtiment représenté sur la toile. Cette « Veüe de la halle à charbon du côté de la maison de la Compagnie »¹ (**ill. 9**) est à rapprocher, sur le plan-masse de la glacerie dressé vers 1800², des « 1^{ère} et 2^e halles à charbon » (n° 5), visibles en effet depuis le « logement de la direction » (n° 20) (**ill. 10**). Il s’agit en vérité d’une halle unique – abritant deux fours – comme l’attestent conjointement le même plan-masse et la vue dessinée par Jean-Jacques Champin après 1820³. De toute évidence, David Oury ne désigne pas une halle de stockage⁴ mais une halle à charbon pour fabrications verrières. Plusieurs détails le confirment : d’une part les deux cheminées qui indiquent la présence de deux fours, d’autre part la toiture à longs pans, percés d’ouvreaux pour l’aération. L’innovation fut décisive : « Tournlaville fut le premier établissement à avoir utilisé la houille en 1750. Les nouveaux fours (...) furent inspirés par ceux de la verrerie de Sèvres qu’Oury son directeur alla visiter en 1749 »⁵. David Oury, formé à Saint-Gobain, dont il était devenu contrôleur et sous-directeur⁶, entendait assurer le développement de la glacerie de Tournlaville par l’introduction du procédé de la glace coulée, en complément de la fabrication traditionnelle des glaces soufflées⁷. Aussi devait-il résoudre la question récurrente de l’approvisionnement en combustible. Depuis le milieu du XVI^e siècle, la verrerie, puis glacerie de Tournlaville n’utilisait que le charbon de bois issu de la forêt royale de Brix, près de Cherbourg⁸. Dès 1749, devant la pénurie de bois, David Oury choisissait de recourir au charbon de terre, se

¹ Saint-Gobain Archives, C 7/2. Reproduit dans Henriette Lepetit, *Sur les traces de la manufacture des glaces, Tournlaville 1667-1830*, La Glacerie, Connaissance du Cotentin, amis du musée de la Glacerie, 1987, fig. 6, p. 58 ; et dans Pierre Coftier, *Mineurs de charbon en Normandie, XVIII^e-XX^e siècles*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2006, p. 151.

² Saint-Gobain Archives, C 7/2. Daté « vers 1820 » dans *1665-1965, Compagnie de Saint-Gobain* [album du troisième centenaire], Paris, Saint-Gobain, 1965, p. 38 ; Maurice Hamon propose plus justement la date de 1800, par comparaison au plan de l’usine de Saint-Gobain, daté, et de facture similaire : Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l’histoire* (cat. exp.), Paris, Fayard/Musée d’Orsay, 2006, cat. 65 et 66, repr. p. 68.

³ Cat. 757. Reproduit dans *1665-1965, Compagnie de Saint-Gobain, op. cit.*, Paris, Saint-Gobain, 1965, p. 39, et dans Maurice Hamon, *Du soleil à la terre, une histoire de Saint-Gobain*, Paris, J.-C. Lattès, 1988, p. 21 (la halle est à gauche).

⁴ Henriette Lepetit, *op. cit.*, p. 58-59 ; Pierre Coftier, *op. cit.*, p. 151.

⁵ Claude Pris, *La manufacture royale des glaces de Saint-Gobain, 1665-1830. Une grande entreprise sous l’Ancien Régime*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1973, t. 1, p. 435. La halle représentée sur la toile est proche de celle l’*Encyclopédie* : « Verrerie en bouteilles, chauffée au charbon de terre. Coupe sur la longueur d’une des quatre halles de la Verrerie Royale de Seve près Paris, plan de la cave, et coupe du four à recuire les bouteilles », *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, tome X, 1772, « Verrerie », pl. X.

⁶ Claude Pris, *op. cit.*, t. 2, p. 1227.

⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 301.

⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 602.

fournissant auprès des mines de Litty¹, dans le Calvados, et de Newcastle en Angleterre. En 1755, il avait fait « venir d'Angleterre un certain Engleton pour initier ses ouvriers à la chauffe au charbon »². C'est précisément le nouveau procédé, et la réussite de son introduction, que l'artiste entend mettre en valeur par la figuration de son écrin : une halle de production. D'où le choix du paysage nocturne, du clair-obscur, et la présence de lueurs jaunes aux fenêtres, suggérant un foyer. Le geste du directeur est significatif, qui désigne une complémentarité entre le contenant et son contenu, entre la halle et l'objet figuré sur le plan qu'il montre de sa main droite. Que signifie ce damier ? La réponse est fournie par l'« Essay sur les moyens d'appliquer aux verreries le feu du charbon de terre »³ rédigé en 1784 par Pierre Delaunay-Deslandes, directeur de Saint-Gobain. Deslandes, qui dès 1766 « copia les fours de Tournaville »⁴, propose une planche dont l'une des figures légendées (**ill. 11**) montre le même damier, celui des aérations souterraines d'un four à charbon : « La fig. 1 représente le plan des galeries sous les fourneaux de verreries à charbon de terre. 1.1. est la galerie sur la longueur de la halle, partant sous les fourneaux. A.A... 2.2 & 3.3 sont les galeries sur le travers de l'atelier, et se réunissant sous chaque four en A.A. »⁵. Aussi David Oury, par cette œuvre composée entre 1750 (peut-être 1766, après l'introduction de fours similaires à Saint-Gobain, lorsque le directeur pu juger nécessaire de rappeler son rôle précurseur) et 1781 (la date de son décès), entendait-il signifier à ses hôtes, puis à la postérité, les raisons de sa fierté et de sa réussite : la création, par adaptation et amélioration d'un procédé antérieur, de fours de verrerie alimentés au charbon de terre, et la construction de la halle destinée à les abriter.

Au Creusot, la fonderie royale et la cristallerie de la reine, innovant encore par l'usage du charbon de terre, sont distingués par deux séries de paysages initialement conçues pour un usage privé mais rapidement diffusés par la gravure⁶ (**ill. 12 à 16**). Dans une lettre datée du 21

¹ Pierre Coftier, *op. cit.*, p. 151.

² *Ibid.*

³ Saint-Gobain Archives, C 7/1. Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *op. cit.*, cat. 29 A, repr. p. 56. Remerciements à Maurice Hamon.

⁴ Claude Pris, *op. cit.*, p. 435.

⁵ Saint-Gobain Archives, C 7/1.

⁶ Cat. 67 et 68, 71 à 73, 97 et 98. Ces deux compositions furent reproduites à plusieurs reprises, au XIX^e siècle, par la gravure. Dès 1818, la vue de la fonderie était reproduite en Allemagne sous le titre *Die Kanonengiesereij u. Glasfabrik Creusot in der Nähe von Autun*, dans Christian Friedrich Mylius, *Malerische Fussreise durch das Südliche Frankreich und einen Theil von Ober-Italien*, Carlsruhe, 1818 (planche isolée conservée au Creusot, Ecomusée de la CUCM, inv. A 752). En 1866, Julien Turgan reproduisait la vue de la fonderie de canons, sous le titre « Le Creusot en 1787 », dans *Les Grandes usines*, t. 6, p. 8-9. Une version inspirée de l'aquarelle montrant la cristallerie, mais modifiée (bâtiments annexes ajoutés) a été reproduite dans *Le Magasin pittoresque*, 2^e année, 29^e livraison, 1834, p. 228 (repr. dans Viviane Quartarone, *op. cit.*, p. 13). Un dessin similaire, de cadrage toutefois plus large, illustre un tarif de fabrication de la Manufacture de Cristaux de la Reine au début du XIX^e siècle (repr. dans Christian Devillers et Bernard Huet, *op. cit.*, p. 29). On trouve les reproductions des deux eaux-fortes dans le livre de l'entreprise : *Etablissements de MM. Schneider & C^{ie}, d'après l'ouvrage publié en Angleterre par M. James Dredge*, Nevers, Mazon frères, 1902, p. 2 et 4.

mai 1787, Daniel-Marc-Antoine Chardon, « Maître des Requêtes (...) chargé en qualité de Commissaire de Sa Majesté, de la suite des affaires concernant l'exploitation des Fonderies royales d'Indret & de Moncenis, & de la Manufacture des Cristaux de la Reine »¹, s'adressait en ces termes au Prince de Condé, gouverneur de la province de Bourgogne : « La Compagnie du Montcenis a fait faire deux tableaux représentant la fonderie du Montcenis et la manufacture des Cristaux de la Reine, qu'elle désire offrir à Votre Altesse Sérénissime. J'ai surveillé ces tableaux avec soin pour qu'ils soient dignes de Monseigneur. Je supplie V. A. S. de vouloir bien me donner un jour pour que j'aie l'honneur de lui présenter avec les députés de la Compagnie du Montcenis cet hommage de sa reconnaissance pour la protection dont Monseigneur veut bien honorer ses établissements »². La source ne mentionne ni l'auteur, ni la technique, ni le format de ces « tableaux ». Mais les mêmes sujets ont donné lieu à deux ensembles de paysages – une aquarelle et une eau-forte montrant la cristallerie, deux aquarelles et une eau-forte de la fonderie. Le lien entre ces planches et les « tableaux » du Prince de Condé s'éclaire à l'examen d'une œuvre inédite que seul Raymond Rochette, en 1960, avait distingué parmi les gouaches et estampes du château de la Verrerie³. Cette œuvre, désormais conservés dans l'une des collections Schneider (**ill. 12**) porte une date et une signature : « Louis Belanger, 1786 »⁴. On ne doutera pas que l'artiste, frère de l'architecte Jean-François Bélanger, soit également l'auteur des œuvres commandées par la compagnie du Montcenis. Avant de se rendre en Suède où il devint, en 1798, peintre de la Cour⁵, Louis Bélanger (1736-1816) exécuta en France de nombreux paysages. Alors que Jean-François Bélanger construisait en 1778, à Neuilly, la « folie » du baron Baudard de Sainte-James, Louis décorait pour le trésorier de la Marine une collection de dix-sept boutons de livrée, comprenant une représentation de la pompe à feu dessinée par son frère⁶. On sait que « le 18 décembre 1782, réunis en la demeure de Claude Baudard de Sainte-James devant M^e Fieffé, notaire à Paris, Sainte-James, Mégret de Sérilly, Palteau de Veimerange, François-Ignace de Wendel d'Hayange, Nicolas Bettinger et J.-C. Périer formaient une société pour "l'exploitation de l'établissement de la fonderie royale d'Indret et de celui qu'on forme

¹ A.N. F¹² 2425, arrêt du conseil d'Etat du Roi, 18 février 1787.

² *Ibid.*, cité par Monique Bonnot, *Recherches sur la Fonderie du Creusot jusqu'en 1814*, mémoire de D.E.S., Paris, 1960. Remerciements à Frédéric Pillet et Luc Dunias.

³ « Bellanger (sic) [que Rochette confond avec l'architecte] nous a donc laissé une vue du Creusot, mais ses teintes en sont altérées » (Raymond Rochette, *L'industrie, source d'inspiration de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 11).

⁴ Cat. 71. Remerciements à Dominique et Catherine Schneider.

⁵ Jean Stern, *A l'ombre de Sophie Arnould. François-Joseph Belanger, architecte des Menus Plaisirs, Premier Architecte du Comte d'Artois*, Paris, Plon, 1930, t. 1, p. 2 ; Bénézit, t. 2, p. 32.

⁶ Gabrielle Joudiou, *La folie de M. de Sainte-James. Une demeure, un jardin pittoresque*, Neuilly, Editions Spiralithe, 2001, 143 p.

actuellement à Montcenis en Bourgogne" »¹. Louis Bélanger bénéficia vraisemblablement de ses relations, expliquant qu'il fut choisi pour honorer la commande de ces deux œuvres singulières. Pourquoi en 1786 ? Etablie à Sèvres en 1783, la Manufacture des Cristaux de la Reine (Lambert, Boyer et C^{ie}) avait été transférée au Creusot dès 1786, « dans un local voisin des usines de charbon de terre dont la consommation est immense et le prix excessif dans la capitale »². Le 10 décembre 1786 était créée, par la réunion des deux sociétés, la compagnie des « Fonderies royales d'Indret et de Montcenis et Manufacture des Cristaux de la Reine », au statut nouveau de société par actions. Le Roi qui, dès 1784, avait déjà secouru la jeune compagnie de Montcenis-Indret et qui avait, l'année suivante, participé à la création de la société Lambert, Boyer et Cie, devenait actionnaire de la nouvelle société³. Un lien se dessine, par suite, entre la commande des deux « tableaux » – montrant deux établissements désormais associés – et la création de la nouvelle compagnie, avant que la fonderie et la cristallerie, en septembre 1787, ne soient érigées en manufactures royales. Les « tableaux » étaient offerts au gouverneur de Bourgogne, protecteur d'une compagnie dont les établissements permettaient, pour l'un, d'adapter l'usage du charbon de terre à la gobeletterie de luxe, pour l'autre d'introduire en France, sur une grande échelle, la technique de la fonte au coke dans la fabrication de canons destinés à la marine royale. Les eaux-fortes sont légèrement plus tardives : par son titre, la *Vue de la fonderie royale du Creuzot près Montcenis en Bourgogne*⁴ (ill. 14) précise le nouveau statut de l'établissement⁵. Il s'agit désormais, par la gravure, de diffuser l'image des manufactures royales, peut-être auprès des actionnaires de la nouvelle société⁶. Quelle image ?

Les trois vues de la fonderie royale – l'aquarelle signée, l'eau-forte portant la mention « Bel », et l'aquarelle anonyme de la fin du XVIII^e siècle, œuvre originale ou copie d'après Louis Bélanger⁷ (ill. 12 à 14) – sont de compositions similaires et ne présentent que de légères

¹ Denise Ozanam, « La naissance du Creusot », Revue d'Histoire des Sciences, IV, 2, janvier-mars 1963, p. 103 ; *Id.*, Claude Baudard de Sainte-James. Trésorier de la Marine et brasseur d'affaires (1738-1787), Genève, Droz, 1969, p. 65.

² AN, F¹⁴ 4504, rapport de Calonne, 16 octobre 1785, cité par Viviane Quartarone, *op. cit.*, p. 28.

³ Denise Ozanam, *Claude Baudard de Sainte-James, op. cit.*, p. 75-77.

⁴ Cat. 97.

⁵ Le titre de l'aquarelle signée, qui contient également la mention « fonderie royale » est, par suite, nécessairement postérieur à ladite aquarelle, datée de 1786.

⁶ Les sources font défaut qui permettraient d'évaluer le nombre d'exemplaires imprimés et la fonction initiale de ces estampes. On les retrouve non seulement dans les collections publiques mentionnées, mais également, de longue date, au château de la Verrerie : « Nomenclature des gravures et aquarelles figurant à la Verrerie et représentant la Cristallerie de la Reine et la Fonderie Royale », Le Creusot, Académie François Bourdon, SS 0067-06, inventaire de 1938 : n°584, 606, 616, 1682 (cristallerie), n°597, 615, 630, 646 (fonderie). Vraisemblablement acquises par Eugène Ier et/ou Eugène II Schneider, elles rappellent désormais l'origine d'une aventure industrielle prestigieuse dont les nouveaux maîtres s'approprient l'héritage.

⁷ Cat. 71.

variations de motifs. Pierre Toufaire¹ avait conçu la plus grande usine sidérurgique du royaume comme une demeure princière. Plus que le souci rationnel de l'ingénieur de la Marine², c'est cette majesté, produite par l'équilibre et la symétrie du plan, que retient Louis Bélanger pour la composition de son paysage (ill. 12). L'œuvre s'inscrit nettement dans la tradition des représentations de demeures aristocratiques, souvent dédicacées, vues perspectives embrassant l'ensemble de la propriété. L'effet est ici renforcé par le choix classique de la symétrie axiale, adapté à la mise en valeur du plan. La représentation des bâtiments semble scrupuleuse, détaillée, le projet figuratif révèle une ambition descriptive. On devine que l'œuvre finale se nourrit d'esquisses, dessinées d'après nature ; on sait que Chardon a « surveillé ces tableaux »³, expliquant sans doute l'exactitude de la description. Au centre, la grande fonderie – un toit à longs pans et croupes dissimule deux hauts fourneaux ainsi que le bâtiment des machines – est bordée symétriquement par les troisième et quatrième hauts fourneaux dont les premières coulées datent de 1786. Dans leur prolongement sont installés d'est en ouest, au sein de constructions en rez-de-chaussée, la sablerie, les « moulures », la menuiserie, les alésoirs et la chaudronnerie. En retour sont les bâtiments de la forge. Au-delà de la fonderie, au sud et en avant-corps, sont les logements des ouvriers⁴. Non seulement Louis Bélanger respecte le plan de l'architecte, dressé en 1784⁵, ici traduit en élévation, mais il y adjoint des constructions nouvelles, tels ces bâtiments annexes, à droite devant la scène, à usage probable de logements⁶. Peut-être le bâtiment ébauché à gauche, au second plan sur le talus, n'est-il autre que la cristallerie, construite à partir de mars 1786. Toutefois, pour accueillir son motif, l'artiste a composé un paysage de cabinet dont on remarque les incohérences topographiques. Le Mont Saint-Vincent, au relief beaucoup trop prononcé, devrait être représenté à droite ; la composition est encadrée d'arbres conventionnels. Surtout, Louis Bélanger entend soigner le dessin des fumées. Déjà, le motif s'impose comme élément essentiel de la mise en scène, variant selon les supports et les fonctions des versions successives. L'artiste avait soigneusement placé, sur l'aquarelle signée,

¹ Bertrand Gille (sous le pseudonyme d'A. Reyne), « Une constructeur d'usines métallurgiques au XVIII^e siècle : Pierre Toufaire », *Revue d'histoire de la Sidérurgie*, avril-juin 1965, p. 87-102.

² Christian Devillers et Bernard Huet, *Le Creusot, naissance et développement d'une ville industrielle, 1782-1914*, Seyssel, Champs-Vallon, coll. « Milieux », 1981, p. 24-32.

³ A.N. F¹² 2425, arrêt du conseil d'Etat du Roi, 18 février 1787, source citée.

⁴ *Plan de la fonderie royale du Creusot près Montcenis en Bourgogne*, v. 1784 (Le Creusot, Académie François Bourdon) ; AN F¹⁴ 4504 ; plan cadastral du Creusot, sections A, B, G, 1794 (Ecomusée de la CUCM, inv. 85.4.1-3). Voir la synthèse de plans composée par Frédéric Pillet, « Plan chronologique de la Plaine des Riaux, 1800 », dans « Ensemble industriel de la Plaine des Riaux », dossier de l'Inventaire général, IA71000146, Région Bourgogne-Ecomusée de la CUCM, 2000.

⁵ Christian Devillers et Bernard Huet, *op. cit.*, p. 25.

⁶ Leur fonction était alors d'abriter l'« Inspection », le local du chirurgien, les logements d'ouvriers et les équipages (Frédéric Pillet, étude citée).

deux panaches de fumée témoignant d'une observation attentive : une fumerole s'échappe d'un haut fourneau, construit au dos de la fonderie, une autre émane de la cheminée d'un four à réverbère. En revanche, la seconde aquarelle, comme la gravure destinée à la diffusion, ne suivent aucunement ce projet descriptif¹ (ill. 13, 14). Les fumées y sont plus généreuses, omniprésentes. Presque tous les organes de l'usine sont en marche – vision improbable. Des panaches s'échappent des fours à réverbère, des hauts fourneaux centraux, d'un haut fourneau latéral, de la forge, mais également, à gauche, d'un logement ouvrier. La fumée symbolise et proclame, pour longtemps, la force et l'ininteruption de l'activité productive. Cette vie permanente est enfin suggérée par ces groupes d'ouvriers et de visiteurs, peuplant la cour de la manufacture-château où sont présentés, par tailles, les imposants canons récemment fabriqués.

Les deux vues de la cristallerie relèvent de la même ambition démonstrative² (ill. 15, 16). L'eau-forte, portant la mention « Bel », est l'œuvre de Louis Bélanger qui, une nouvelle fois, retient le principe de la vue perspective – prise depuis un promontoire fictif – sans recourir à la symétrie axiale : la manufacture à cour fermée, attribuée à Barthélemy Jeanson, est représentée en volume afin de dégager la base d'une halle conique abritant l'un des fours à charbon de terre. On sait combien l'*Encyclopédie* célébra ces « halles à l'angloise », notamment pour l'importance de leur tirage, source d'économie en combustible et d'accroissement de productivité³. Plus que le porche monumental arborant le nom de la manufacture et les armes royales, c'est l'architecture de ces halles qui marque la composition. Les bâtiments écrasent de leur masse les figures qui animent le paysage et indiquent l'échelle. Peut-être évoquent-elles ces nombreux visiteurs venus dès 1786 admirer l'établissement, impressionnés par la hauteur des halles coniques⁴. Toujours abondante, la fumée se dégage depuis le sommet des cônes, ici coiffés de lanternes : c'est en vertu de ce détail, mentionné par l'estampe seule, qu'à l'occasion des importants travaux engagés par Eugène II Schneider de 1905 à 1911 au château de la Verrerie⁵, les lanternes actuelles furent placées au sommet

¹ Cat. 72 et 97.

² Cat. 73 et 98.

³ [Anonyme], « Verrerie en bouteilles en charbon », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XVII, déc. 1765, p. 112-113 ; « Vue extérieure d'une Verrerie Angloise (...) forme extérieure & conique du comble d'une halle de Verrerie Angloise (...) », *Recueil de planches*, tome X, 1772, « Verrerie Angloise », pl. III.

⁴ Viviane Quartarone, *op. cit.*, p. 40-42.

⁵ Gérard Rousset Charny, « Ernest Sanson et Eugène II Schneider : un architecte et son commanditaire », *Les Schneider, Le Creusot. Une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)*, Paris, Fayard/Musée d'Orsay, 1995, p. 94-103 ; Bernard Clément, *Album château de la verrerie*, Le Creusot, Ecomusée de la communauté Le Creusot-Montceau, 1999, p. 28-41. L'eau-forte a également servi de modèle à A. Felz pour l'exécution, vers

des halles, désormais transformées en théâtre et chapelle. L'aquarelle de la collection Schneider, en revanche, ne montre ni fumée ni lanterne (ill. 16). Plusieurs vues postérieures – estampes et photographies – confirment l'absence de cet élément décoratif¹. Sauf à considérer l'aquarelle comme la copie ou l'interprétation anonyme d'une œuvre disparue – le cadre est plus large, la végétation plus abondante, quelques détails diffèrent – on l'attribuera volontiers à Louis Bélanger, qui offrirait ici la traduction soignée d'une esquisse d'après nature. Reste que la différence de support et de fonction s'accompagne d'une différence de parti. L'aquarelle associe l'exigence de la description au souci d'agrément, ce dernier supposant l'intégration de l'usine à la nature : le dialogue est durable, dont il faudra suivre l'évolution sur le temps long du premier siècle de l'industrialisation. L'eau-forte en revanche, destinée à vanter l'établissement innovant – auprès d'un public dont on ignore certes l'importance – ajoute à ce dialogue une flatteuse mise en scène.

Ces quelques images, avant tout privées, parfois rendues publiques par la gravure, proclament la valeur et la réussite – tangible à Tournaville, espérée au Creusot – d'entreprises et d'entrepreneurs innovants, proches de l'autorité monarchique. La manufacture domine un paysage conquis par la volonté de produire, dont la fumée, réelle ou extravagante, constitue déjà le signe privilégié. Le discours, cependant, fut-il toujours si tranché ? La proclamation d'une réussite, celle d'une entreprise ou d'un entrepreneur, passe-t-elle nécessairement, dans les quelques « portraits » de manufactures recensés, par la figuration de bâtiments ou d'équipements significatifs d'une innovation majeure ?

Soulignée d'un titre et d'une dédicace, la *Vue des mines de Poullaouën, dédiée au citoyen Blavon-Duchesne, directeur des mines de Poullaouën et du Huelgoat*² (ill. 17) ne laisse aucun doute quant à l'intention de son auteur. Point d'hommage, ici, à quelque protecteur extérieur, point d'adresse au conseil d'administration, ni aux actionnaires de la Compagnie des Mines de Basse-Bretagne³. Il s'agit d'honorer François Blavon-Duchesne

1910, de l'une des toiles marouflées de la salle à manger d'Eugène II Schneider (mur sud, à gauche) dans le Château de la Verrerie.

¹ Cat. 209 et 812 par exemple.

² Cat. 185. Il s'agit vraisemblablement d'un dessin à la mine de plomb, encre noire et lavis. Localisée mais inaccessible, l'œuvre n'a pu être étudiée que par l'intermédiaire d'un tirage photographique de qualité professionnelle et de grand format (remerciements à Mme Annick Roux). L'existence de ce dessin n'a été révélée que tardivement, et fort discrètement, par la revue *Micheriu Koz, les vieux métiers de Bretagne*, n° 1, « Les mineurs de Poullaouën & de Locmaria-Berrien », oct.-déc. 2002, p. 30.

³ Sur le complexe minéro-métallurgique armoricain, Anne-Françoise Garçon, « Les mines métalliques bretonnes aux XVIII^e et XIX^e siècles : inventaire et typologie », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. LXV, 1988, p. 125-145 ; *id.*, « L'innovation au regard du complexe technique minéro-métallurgie armoricain », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 104, 3/1997, p. 23-37. Sur l'histoire de l'entreprise, Edmond Monange, *Une entreprise industrielle au XVIII^e siècle, les mines de Poullaouën et du Huelgoat*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Rennes, Université de Bretagne occidentale, 1972.

(Rennes, 1757-Poullaouen, 1816), de lui offrir l'image d'un territoire sur lequel il régna dès 1791, d'associer son nom à l'un des deux paysages – celui du gisement principal – façonné par l'exploitation des mines de plomb argentifère de Poullaouen-Huelgoat, première entreprise minéro-métallurgique française à la fin du XVIII^e siècle¹. Cette vue, « dessinée d'après nature en l'an 7 (1799) par Mazurié Penannech fils aîné »², orna l'une des 44 pièces du « château » ou hôtel de la mine, probablement les appartements de François Blavon-Duchesne³. On sait en effet qu'à la mort du directeur en 1816⁴, son fils aîné, Fortuné-François Blavon-Duchesne (Bruz, 1790-Poullaouen, 1830), devenu « caissier »⁵ de la mine et, à ce titre, demeurant au château, conserva l'œuvre sur les lieux. Après son décès en 1830⁶, la famille de l'officier quitta Poullaouen, emportant un dessin transmis depuis lors au sein de la branche aînée. Commande ou simple présent, il s'agit d'une œuvre privée. De l'artiste, on sait fort peu de choses⁷. Mazurié Penannech semble avoir été proche de la mine et de son directeur : ensemble, ils signèrent l'acte de naissance de Castre-Théodore Cramer, neveu de François Blavon-Duchesne⁸. Mais pourquoi cette œuvre, à cette date ? Une première clé de lecture est à trouver dans la biographie du directeur, marquée par les conséquences politiques et économiques de la Révolution aux Mines de Poullaouen-Huelgoat.

Formé à partir de 1775 aux mines de Pont-Péan, établissement dont il fut successivement élève-ingénieur, sous-inspecteur puis directeur en 1787, François Blavon-Duchesne fut appelé à Poullaouen dès 1781 afin d'assister le nouveau directeur, Georges Brolemann⁹. A la mort de ce dernier en 1791, il prit la direction de l'exploitation et poursuivit

¹ Anne-Françoise Garçon, *Les métaux non ferreux en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Denis Woronoff, Paris, EHESS, 1995, vol. 3 (annexes), p. 7 : « production annuelle estimée des exploitations minéro-métallurgiques en France et Savoie, v. 1780-1785 ».

² Mention portée sous le titre de l'œuvre.

³ Pour une description du « château de la mine », voir Edmond Monange, « La vie quotidienne aux mines de Poullaouen et du Huelgoat dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. LXV, 1988, p. 119.

⁴ AD 29, 3 E 270/27 Poullaouen, acte de décès de François Blavon-Duchesne, 1^{er} février 1816 (remerciements à Mme Marie-Antoinette Blavon-Duchesne).

⁵ Le caissier, officier supérieur, « tient la comptabilité de l'entreprise mais assure également sa correspondance, notamment avec la Compagnie, et a la responsabilité du contentieux » (Edmond Monange, « La vie quotidienne... », *loc. cit.*, p. 109).

⁶ AD 29, 3 E 270/28 Poullaouen, acte de décès de Fortuné Mathurin François Blavon-Duchesne, 24 juillet 1830.

⁷ Il n'est pas mentionné dans le registre conservé (1836-1840) des « Etats mensuels des paiements aux officiers, maîtres et pensionnés » de la mine (AD 29, 93 J 146, nouv. cote, fonds de la Compagnie d'exploitation des mines de plomb argentifère d'Huelgoat et Poullaouen), ni dans les actes de décès de Poullaouen pour les années comprises entre l'an XI et 1842 (AD 29, 3E270/26 à 29), ni encore dans les matrices des propriétés foncières établies à partir de 1824 (AD 29, 3P 229/6, vol. 4).

⁸ AD 29, 3 E 270/6 Poullaouen, acte de naissance de Castre-Théodore Cramer, 10 thermidor an VI. Il s'agit du fils de Charles-Antoine Cramer de Clauseburck et de Catherine Proux. La sœur de cette dernière, Marie-Magdeleine Proux, était l'épouse de François Blavon-Duchesne.

⁹ Alexandre Le Roux, *Notice sur la vie et les travaux de Monsieur Blavon-Duchesne, directeur et intéressé des Mines de Poullaouën et d'Huelgoat (Finistère)*, Brest, Imprimerie de Rozais, 1830, p. 2-4.

– on en cherchera l'éventuelle traduction par l'image – l'effort de rationalisation. L'œuvre est de huit années postérieure à cette entrée en fonction. Huit années mouvementées dans la carrière de François Blavon-Duchesne : « les difficultés apparues en 1792 s'aggravent brutalement en 1793. La dépréciation des assignats rend plus difficile les transactions, l'entrée en guerre de l'Angleterre, maîtresse des mers, compromet l'écoulement de la production »¹. Conséquence immédiate, le directeur doit affronter en décembre la grève de ses ouvriers, « la direction [étant] incapable de les payer en monnaie métallique ». François Blavon-Duchesne choisit la force et fait appel à l'armée. Paris, dès lors, s'intéresse à Poullaouen : « les autorités révolutionnaires s'inquiètent de l'émigration en Angleterre de plusieurs actionnaires, des sentiments girondins prêtés au directeur de l'exploitation et de l'active propagande contre-révolutionnaire menée par l'aumônier de la mine, le recteur François Le Coz, qui sera le premier ecclésiastique finistérien guillotiné (juin 1794) ». Le 16 ventôse an II (6 mars 1794), la mine est nationalisée, « la compagnie est suspendue, le directeur destitué, une administration révolutionnaire mise en place »². Reprend alors la production, vigoureusement soutenue par une forte demande en plomb de la marine. Mais après la chute de Robespierre, les anciens concessionnaires obtiennent du gouvernement thermidorien la rétrocession de l'exploitation à la Compagnie (12 brumaire an II, 2 novembre 1794). Le directeur destitué reprend sa place. On devine, sous la plume de son gendre Alexandre Le Roux, la fierté de François Blavon-Duchesne, restauré dans sa dignité : « le séquestre ayant enfin été levé (...) M. Blavon-Duchesne revint à la Mine, qui avait beaucoup souffert en son absence, mais qui, sous ses mains, reprit bientôt son activité »³. De fait, « la production retrouve en 1800 un niveau de production comparable à celui des dernières années de l'Ancien Régime »⁴. Sous ce triple éclairage, politique, économique et psychologique, l'œuvre de Mazurié Pennanech peut être lue comme l'une des expressions possibles d'une prospérité reconquise, celle des Mines et de leur directeur. Selon quels choix iconographiques et formels ?

Le premier plan respecte, avec une application toute scolaire, les principes du paysage énoncés notamment, au début du XVIII^e siècle, dans le célèbre *Cours* de Roger de Piles. Les « premières lignes du tableau » sont agrémentées « tantôt par des plantes de plusieurs sortes bien caractérisées, et quelquefois accompagnées de leurs fleurs, tantôt par des figures d'un goût piquant, et tantôt par des objets peu communs capables d'attirer notre admiration par leur

¹ Edmond Monange, « Les mines de Poullaouen et du Huelgoat », *Kreiz Breizh*, 3^e trimestre 2004, p. 21.

² *Ibid.* ; voir également Edmond Monange, « Une nationalisation à l'époque révolutionnaire », 107^e Congrès des Sociétés Savantes, Brest, 1982, p. 425-436.

³ Alexandre Le Roux, *Notice sur la vie et les travaux de Monsieur Blavon-Duchesne, directeur et intéressé des Mines de Poullaouën et d'Huelgoat (Finistère)*, Brest, Imprimerie de Rozais, 1830, p. 9-10.

⁴ Edmond Monange, « Les mines de Poullaouen et du Huelgoat », *loc. cit.*, p. 21.

nouveauté, ou par quelque autre chose qui fasse plaisir à la vue, et qui se trouve placée comme par hasard »¹. Parmi les voies possibles – représenter la nature telle qu'elle est, ou telle qu'elle pourrait être – Mazurié Pennanech choisit le registre descriptif, se faisant tour à tour botaniste, anatomiste et témoin de l'activité contemporaine. Il reproduit de gauche à droite, distinctement, à la manière d'un illustrateur de traité botanique², deux plants de bouillon blanc, un plant d'oseille, un autre de bardane³ (**ill. 18c-f**). Il souligne le profil et les membres amaigris d'une vache, signes probables, pour un regard averti, d'une intoxication aux métaux lourds, source de maldigestion puis de misère physiologique⁴. La représentation d'un puits d'extraction secondaire, au milieu, relève également du projet descriptif (**ill. 18b**). On ignore si, en 1799, ce puits, cette « tentative » attestée par un plan de 1776⁵, était toujours en usage. Témoignage contemporain ou « résurrection » – pour donner vie au paysage –, le motif est bien celui du tournicot traditionnel ou « treuil à bras pour élever les minerais »⁶, équipement d'appoint (les « machines à molettes mues par des chevaux »⁷ assuraient l'essentiel de l'extraction) composé d'un « treuil », d'une « manivelle », d'une « chaîne » et d'un « seau »⁸. Il est servi par quatre ouvriers sans visages, réduits, telles ces figures des planches de l'*Encyclopédie*, à leur simple fonction : « tournicoteurs » et « brouetteurs »⁹. Réserveons un instant, pour mieux y revenir au terme du parcours, l'analyse de la figure, énigmatique, du paysan représenté à droite, tournant le dos au spectateur. A ce stade, le discours figuratif de la connaissance, qui emprunte au registre iconographique et formel de l'illustration technique, répond parfaitement au désir de fêter la prospérité de la Mine, en l'honneur de son directeur.

Au second plan se dévoile toute l'étendue de l'exploitation. L'artiste s'est installé sur une hauteur, au nord-ouest du château, sur le chemin de Menez-Meur, afin d'embrasser le paysage minier depuis les installations de la « Nouvelle Mine », à gauche, jusqu'au hameau

¹ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, rééd. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 111.

² Madeleine Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 9, *passim*.

³ Gaston Bonnier, *Les noms des fleurs trouvés par la méthode simple*, Paris, Librairie de l'Enseignement, 1971, pl. 40, n° 5 (Molène Thapsus ou bouillon blanc) ; Marjorie Blamey, Christopher Grey-Wilson, *La Flore de France et d'Europe occidentale*, Domino books, 1989, Arthaud, 1991, Eclectis, 1992, p. 68-71 et 354-355.

⁴ Remerciements à Elisabeth Pichard.

⁵ AD 29, 93 J 169 (nouv. cote), « Plan général des ouvrages de la mine de Poullaouen avec les tentatives que l'on a faites aux environs et les filons connus qui y passent (...) levé le 23 décembre 1776 ».

⁶ J.-F. Daubuisson, « De la mine de plomb de Poullaouen et de son exploitation. Seconde partie. Exploitation des Mines », *Journal des Mines*, XXI-121, janvier 1807, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ Edmond Monange, « La vie quotidienne... », *loc. cit.*, p. 107.

de la « Vieille Mine », à droite, dominé à l'horizon par le clocher de l'église de Poullaouen¹. Ce long plan étroit, quoique fort réduit, est le plus détaillé, le plus saturé : le dessinateur cherche à signifier la cohérence, la continuité d'un paysage dicté en réalité par la configuration du sous-sol ; il peine à loger le paysage minier dans sa composition, témoignant peut-être, par là-même, d'une difficulté propre au motif. Quel état de la mine entreprend-il de montrer ? En 1781, la Compagnie avait chargé l'ingénieur allemand Broleman, assisté de François Blavon-Duchesne, de rétablir l'exploitation, les veines principales – les plus profondes – étant périodiquement ennoyées faute « d'eau motrice pour faire aller les machines d'épuisement »². Après l'exploitation du filon de la « Vieille Mine », entre 1732 et 1740, puis l'expansion des années 1749-1752 autour de la « Nouvelle Mine », Poullaouen connaissait ainsi, à partir de 1781, une troisième vague d'aménagements. D'où la tentation de confronter l'image aux sources traditionnelles de l'histoire des techniques et des lieux d'industrie, dans l'espoir – au-delà de l'érudition inflationniste imposée par l'exercice – de progresser dans la connaissance de l'œuvre elle-même : peut-on lire ce paysage, seul paysage minier français antérieur à la Monarchie de Juillet recensé à ce jour, comme le témoignage élogieux de mutations récentes, de constructions neuves, voire d'innovations, transformations partiellement imputables au dedicataire de l'œuvre ?

Le paysage de surface, vallonné, déboisé pour les besoins de l'exploitation, est celui de la plupart des mines métalliques, la représentation taisant néanmoins la réalité des nuisances : « le local dans lequel sont placés les établissements de la mine de Poullaouen n'a rien de remarquable ; il est environné de montagnes pelées ; les scories, les cendres et la fumée ajoutent encore à l'aridité de cet aspect »³. Il est vrai que la nouvelle fonderie, installée beaucoup plus à l'ouest (à droite), excentrée par rapport au cœur de l'exploitation, ne pouvait intégrer le champ de la composition. Les six bâtiments groupés à gauche, au second plan, sont la « Maison du machiniste », la « Charbonnière », la « Forge », son « Magasin » et la « Maison de Blaise »⁴ (maître charpentier) (**ill. 18a**). Ces bâtiments datent de la première

¹ 93 J 217 (nouv. cote), « Plan extérieur et intérieur des mines de Poullaouen », 10 décembre 1757, repr. dans Edmond Monange, *Une entreprise industrielle au XVIII^e siècle, les mines de Poullaouen et du Huelgoat*, op. cit., t. 2 (annexes), p. 11-12. La « Vieille Mine » fut exploitée à partir de 1732, et la « Nouvelle Mine » à partir de 1741.

² J.-F. Daubuisson, « De la mine de plomb de Poullaouen, en Bretagne, et de son exploitation [première partie] », *Journal des mines*, XX-119, nov. 1806, p. 350.

³ Gillet de Laumont, 1784, cité par Anne-Françoise (Brulé)-Garçon, « Mineurs de Bretagne », *Skol Vreiz*, n° 11, 1988, p. 8.

⁴ AD 29, 93 J 169 (nouv. cote), « Plan général des ouvrages de la mine de Poullaouen avec les tentatives que l'on a faites aux environs et les filons connus qui y passent (...) levé le 23 décembre 1776 ».

exploitation de la « Nouvelle Mine », à partir de 1741¹. Point de construction neuve ici. Aucune hiérarchie de taille ni de facture, en outre, susceptible d'attirer le regard. Au-delà de ce groupe, on distingue nettement deux roues par-dessus, dont l'artiste signifie le mouvement par l'écume des eaux jaillissant des coursiers. Mazurié Penannech montre-t-il ces « deux belles machines d'épuisement »² installées après le creusement, en 1781 et 1788, des puits Saint-Sauveur et Saint-Georges, inaugurant le déplacement de l'exploitation vers « cette portion du filon »³ ? C'est à François Blavon-Duchesne qu'avaient été confiés les travaux du canal de l'Aulne⁴ (1781-1789), destiné à l'alimentation régulière des machines ; le jeune ingénieur aurait également conçu ces deux mécaniques⁵. Mais que sait-on de l'évolution des équipements et de leur empreinte sur le paysage en 1799 ? Tentons ici l'expérience, quitte à s'en détourner en cas d'impasse, d'une confrontation étroite entre l'image et les archives techniques. L'examen attentif des rapports du directeur des mines au Conseil de la Compagnie, conservés pour les années 1773-1776, 1788-1795 et 1798-1801, révèle qu'entre 1791 et 1798, trois machines – réduites à deux en période de sécheresse – assuraient l'épuisement des eaux de la mine : la grande machine de Saint-Sauveur, la grande machine de Saint-Georges et la machine de Sainte-Barbe reconstruite en 1790-1791, remplacée quatre ans plus tard par la petite machine de Saint-Sauveur⁶. Toutefois, dès la fin de l'année 1798, ce ne sont plus trois, mais « quatre machines hydrauliques »⁷ qui fonctionnent sur l'exploitation.

¹ Edmond Monange, *Une entreprise industrielle au XVIII^e siècle, les mines de Poullaouen et du Huelgoat*, *op. cit.*, t. 2 (annexes), p. 11-12.

² J.-F. Daubuisson, *loc. cit.*, XX-119, p. 350.

³ *Ibid.*, p. 351. Le premier puits « foncé », « qui devait rencontrer le filon à près de 300 mètres de profondeur » (p. 350), est désigné comme puits Saint-Sauveur dans la seconde partie de l'article (J.-F. Daubuisson, *loc. cit.*, XXI-121, p. 33).

⁴ « Ainsi, le premier objet que l'on résolut, dans le nouveau plan, fut de se procurer une plus grande quantité d'eau, et, à cet effet, d'aller prendre la rivière d'Aulne même, vers ses sources, à deux lieues au nord de la mine. M. Duchesne fut chargé de ce travail » (J.-F. Daubuisson, *loc. cit.*, XXI-121, p. 45).

⁵ Alexandre Le Roux, son gendre, le prétend en tout cas dans une note élogieuse publiée en 1830, significative de la transmission d'une mémoire familiale : « pendant que ce canal s'exécutait [première tranche, datée ici de 1781-1783], M. Blavon-Duchesne avait de plus à conduire, à la Mine de Poullaouen, *la construction de nouvelles machines hydrauliques*, les ateliers de préparation pour le Bocardage, Criblage et Lavage du minerai, ainsi qu'à donner une nouvelle disposition aux fonderies, dont tout alors fut changé et mise dans l'état où on le voit encore aujourd'hui. » (Alexandre Le Roux, *op. cit.*, p. 5-6).

⁶ AD 29, 93 J 10 (nouv. cote), rapports du directeur des mines au Conseil de la Compagnie, lettres du 5 août 1790 au 2 janvier 1791, concernant la construction de la nouvelle machine du puits Sainte-Barbe (utile au seul épuisement des eaux) en complément des machines de Saint-Sauveur et Saint-Georges ; 93 J 12, lettres du 12 Thermidor an 3 (30 juillet 1795) au 12 Vendémiaire an 4 (4 octobre 1795) attestant la mise en activité d'une seconde machine sur le puits de Saint-Sauveur, le total des machines s'élevant toujours à trois : « les deux machines Sauveur et celle Georges ont continué l'épuisement des eaux intérieures sans avoir éprouvé d'interruption » (20 Thermidor an 3, ou 7 août 1795).

⁷ AD 29, 93 J 13 (nouv. cote), rapports du directeur des mines au Conseil de la Compagnie, lettre du 2 Brumaire an 7 (23 octobre 1798).

Trois d'entre elles, dont l'une présente un diamètre supérieur à 11 mètres¹, devraient être visibles depuis le chemin de Menez-Meur². L'artiste a-t-il opéré un choix ? La description de l'ingénieur Daubuisson, en 1806, ne permet pas de trancher³. Plus précises, les coupes dressées en 1788 et 1791⁴ localisent les deux roues du puits Saint-Sauveur de part et d'autre de la route de Carhaix à Morlaix – qui suit le flanc de la colline. Or l'artiste représente ses roues en-deçà de la même voie. Par suite, le dessin semble plus proche du plan de 1776 (**ill. 19**), montrant la grande roue du puits Allemand et l'emplacement du puits neuf⁵, bientôt affecté d'une machine d'épuisement⁶, ces deux machines ayant pourtant été détruites avant 1788⁷. Toutefois, l'artiste négligerait alors de figurer l'importante machine du puits Sainte-Barbe, utilisée en 1799 et parfaitement visible depuis le point de vue⁸. Faut-il, par suite, douter de la mention « dessiné d'après nature en 1799 » ? Les incertitudes demeurent, faute de sources. Peut-être l'artiste a-t-il dressé plusieurs croquis à diverses périodes. A ce stade avancé de l'analyse, une évidence s'impose : l'hypothèse d'un hommage au directeur par la figuration détaillée des deux machines qui firent sa fierté, demeure fragile.

L'essentiel est ailleurs, et ne disqualifie pas le souci de comprendre cet important détail de la composition : représenter les roues des machines d'exhaure, même partiellement – voire approximativement – c'est d'abord désigner le gisement et, surtout, montrer le départ de l'eau canalisée. Comme le parcours de l'eau façonne le paysage minier, il unifie la composition de l'artiste. A suivre le « ruisseau de la mine », on rencontre en effet – deuxième étape du parcours – les laveries. Ces dernières furent transformées, rationalisées en 1792, à l'initiative de François Blavon-Duchesne⁹. On notera, ici encore, que le paysage n'en fut pas radicalement bouleversé : les nouveaux équipements, décrits en 1804 par les ingénieurs Beaunier et Gallois¹⁰, intègrent partiellement les bâtiments des anciennes laveries – celui

¹ Respectivement 11,34 m et 11,04 m pour les grandes machines de Saint-Sauveur et de Saint-Georges, la roue de la nouvelle machine de Sainte-Barbe ayant « les mêmes dimensions que la grande de St.-Sauveur » (J.-F. Daubuisson, *loc. cit.*, XXI-121, p. 51-53).

² Seule la roue de la petite machine de Saint-Sauveur, dont le diamètre atteint pourtant 8,5 mètres, pourrait apparaître plus discrètement dans le paysage.

³ J.-F. Daubuisson, *loc. cit.*, XXI-121, p. 46.

⁴ AD 29, 93 J 219 (nouv. cote), « Plan et profil des travaux faits dans la mine de Poullaouen depuis le mois de septembre 1786 jusqu'au mois de décembre 1791 ».

⁵ AD 29, 93 J 169 (nouv. cote), plan du 23 décembre 1776, source citée.

⁶ Edmond Monange, *op. cit.*, t. 2 (annexes), p. 14.

⁷ AD 29, 93 J 10 (nouv. cote), rapports du directeur des mines au Conseil de la Compagnie. La lettre du 17 mars 1776 mentionne « la grande machine du Puits allemand » ; les registres font défaut sur la période comprise entre mai 1776 et juillet 1788.

⁸ AD 29, 93 J 169 (nouv. cote), plan du 23 décembre 1776, source citée.

⁹ AD 29, 93 J 302 (nouv. cote), « Plan et coupes des nouvelles laveries, casseries et cribleries qu'on établit à la mine de Poullaouen », par François Blavon-Duchesne, 31 août 1792.

¹⁰ Beaunier et Gallois, « Exposé de la préparation des Minerais à Poullaouen », *Journal des Mines*, XVI-92, Floréal An 12 (avril 1804), p. 81-113, plans.

notamment du bocard¹, long de 85 mètres – construits en 1774². L'eau du canal, enfin, souligne le parterre du château. Principal ornement du paysage, l'édifice témoigne de l'essor de l'exploitation minière au milieu du XVIII^e siècle³. Un « paysage de l'innovation » ? Sans doute, mais une innovation « courante »⁴, accumulée durant plus de cinquante années. Les puits principaux ou secondaires, les machines, le canal, la forge, les laveries, le château sont le fruit de conquêtes successives ou réitérées, point d'une rupture radicale. Mazurié Penannech compose un paysage façonné par l'art des ingénieurs, par l'initiative de directeurs innovants dont François Blavon-Duchesne est de plein droit l'héritier.

Que signifie, dans ce cas, le paysan immobile, représenté de dos, entouré de ses chevaux ? Avec les deux personnages de gauche, plus conventionnels, transpositions locales d'une scène galante, il constitue le contrepoint narratif à la description technique et topographique. Observe-t-il un monde qui lui est étranger ? Il s'arrête en tout cas pour observer un paysage transformé dont l'image rieuse ne peut masquer tout à fait la nature polluée⁵. La *Vue des mines de Poullaouën* apparaît certes comme l'image positive d'une possible réussite personnelle et collective par l'industrie. Mais l'artiste prend du recul, confère au paysage une dimension méditative et poétique inscrivant son œuvre, malgré ses faiblesses, dans l'art de la *veduta*.

¹ « Bocadrer signifie broyer le minerai, non plus au marteau mais par une série de pilons alternativement levés et abaissés par le jeu d'un arbre à cames mû par une roue hydraulique » (Anne-Françoise Garçon, *Les métaux non ferreux en France...*, *op. cit.*, p. 182.)

² Edmond Monange, « Les mines de Poullaouën et du Huelgoat », *loc. cit.*, p. 20.

³ *Id.*, « La vie quotidienne... », *loc. cit.*, p. 119.

⁴ Anne-Françoise Garçon, *Les métaux non-ferreux en France*, *op. cit.*, p. 301. Selon la proposition de l'auteur, l'innovation « courante », « destinée à conforter un procès de production en le modifiant constamment dans ses détails », se distingue de l'innovation « innovante » qui « renouvelle globalement le procès de production ».

⁵ Anne-Françoise Garçon, « Poullaouën au XVIII^e siècle : un désastre écologique ? », *La pollution au Moyen-Age et à l'Epoque moderne*, 2^e rencontres internationales de Liesses (Nord), *Technique et environnement*, 29-31 mars 1999.

2. Description et apologie de la France manufacturière dans le « Voyage » de La Borde

C'est à l'ambitieux projet de construire, avec « le secours des savans, des gens de lettres et des artistes du royaume »¹, la « Géographie-philosophique de la France »² que l'on doit l'ensemble de vues industrielles – estampes et dessins préparatoires – le plus riche de la période, par le nombre et la variété des lieux représentés. La *Description générale et particulière de la France*, entreprise en 1780 sous l'impulsion de Jean-Benjamin de La Borde, devenue *Voyage pittoresque de la France* en 1784, comprend 31 vues de manufactures, fourneaux, forges et moulins industriels³ sur plus de 500 planches gravées à l'eau-forte jusqu'en 1799, au terme de l'aventure éditoriale⁴. L'ouvrage est fameux, consacré tour à tour comme « le père et le meilleur exemple », en France, des premiers « Voyages pittoresques »⁵, ou comme l'une des expressions majeures du « temps de l'*Encyclopédie*, celui de la connaissance, des repères et des voyages »⁶. Il demeure pourtant, faute de sources primaires, assez mal connu. Au demeurant, l'analyse de la construction interne d'un projet éditorial cohérent quoique chahuté – rapidement recentré sur la livraison d'estampes au détriment des volumes de texte – permet d'étudier les formes originales de la rencontre entre les dessinateurs de paysages topographiques et l'industrie. Ici, ateliers et manufactures comptent parmi les sujets nombreux d'une série par ailleurs éclectique – voici la formule récurrente, sur le temps long de l'histoire des « images de l'industrie ». Quels furent les sujets retenus et les

¹ *Description [générale et particulière] de la France. Département du Rhône. Gouvernement de Bourgogne*, Paris, Philippe-Denis Pierres, 1781, [p. 5] (Bnf Estampes, Ub 7 in-fol).

² *Ibid.*, quinzième livraison d'estampes, 1782 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

³ Cat. 109 à 155 (dont 16 aquarelles préparatoires).

⁴ Henri Cohen et Seymour de Ricci (*Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, 6^e édition, Paris, A. Rouquette, 1912, p. 292-295) comptent 468 estampes dans les huit volumes factices conservés au Département des estampes et de la photographie de la Bnf, et 513 dans les 12 volumes de la collection « de M. Robert Schuhmann ». Concernant les dates extrêmes de la publication, le catalogue de la Bnf, comme les principaux guides et dictionnaires d'estampes proposent 1781 et 1796. La datation proposée ici est issue d'un examen des huit volumes factices de la Bnf. Les livraisons d'estampes, destinées à rejoindre des volumes construits selon une logique topographique, sont rarement datées. Quelques mentions ponctuelles, et surtout le reclassement virtuel des estampes dans l'ordre des livraisons permettent toutefois de restituer sommairement la chronologie de la publication : première livraison en 1780 (précédant la publication du volume de texte sur la Bourgogne, en 1781), rupture de 1784 (déjà mise en évidence par Numa Broc, *La Géographie des philosophes. Géographes et voyageurs au XVIII^e siècle*, Strasbourg, Ophrys, 1975, p. 419, note 82) et derniers frontispices datés de l'An 8 (Aisne, Bouches-du-Rhône et Gard).

⁵ Jean Adhémar, *Les lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, op. cit., rééd. 1976, p. 202.

⁶ Françoise Cachin, « Le paysage du peintre », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*. II. La Nation [1], Paris Gallimard, 1986, p. 449.

traitements formels accordés aux ateliers et manufactures, dans l'économie d'un projet national à l'ambition encyclopédique ?

« *L'Observateur philosophe* » et le paysagiste-voyageur

Jean-Benjamin de La Borde – souvent confondu avec le marquis Jean-Joseph de Laborde, financier, châtelain de Méréville, né en 1724 et mort en 1794 la même année que son homonyme¹ – est né à Paris le 5 septembre 1734, de Jean-François de La Borde, négociant et député au Conseil du commerce de Bordeaux puis fermier général, et d'Elisabeth Levasseur, veuve du financier Ferrand, cousin germain de Mme de Pompadour². Son père le destinait à la finance et l'on sait que dès 1772 il exerçait à l'hôtel des Fermes. Mais la fortune de Jean-Benjamin de La Borde est avant tout liée à son intimité avec Louis XV dont il devint le premier valet de chambre en 1762, et bientôt le favori³. A la mort du monarque en 1774, l'ancien courtisan lettré devint fermier général. C'est à ce titre essentiellement qu'il fut exécuté sur l'échafaud, à Paris, le 22 juillet 1794⁴. Aristocrate aux passions éclectiques, musicien et écrivain, ami de Voltaire et de Beaumarchais, Jean-Benjamin de La Borde avait engagé, après le décès de son protecteur, de nombreux projets éditoriaux – partitions musicales composées de sa main, recueils de poésies, essais historiques, récits de voyages, cartes géographiques – rassemblant « gens de lettres » et artistes. C'est à cette réunion de talents que l'on doit ses projets les plus luxueux et innovants, les plus remarquables aussi : les *Tableaux (...) de la Suisse et de l'Italie* (1780-1786), et la *Description générale et particulière de la France*. Pour le premier, il « fournit ou procura tous les fonds nécessaires pour une entreprise aussi dispendieuse » mais dut céder « la continuation de cet ouvrage à l'abbé Richard de Saint-Nom, qui le réduisit, au grand regret des amateurs [selon l'hagiographe de La Borde] au seul *Voyage pittoresque de Naples et des deux Siciles* ». Aussi, pour la seconde,

¹ Avec lequel il n'entretenait « aucun lien de parenté » : P. Pichard du Page, *Un financier dilettante au XVIII^e siècle. Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794)*, Versailles, Léon Bernard/M. Mercier, 1926, p. 3 ; voir aussi Jacques de Vismes, *Un favori des dieux, Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794)*, Paris, Editions Eugène Figuière, 1935 [ces travaux reposent essentiellement sur la notice d'un hagiographe anonyme, dans *Pensées et maximes de Jean-Benjamin de Laborde, précédées d'une notice historique sur la vie et les ouvrages de ce littérateur*, seconde édition, Paris, Lamy, An X (1802), et ajoutent quelques informations issues de sources imprimées] ; et Yves Durand, *Les Fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1971, p. 90-93, 521-522, et 599-600.

² « Grâce à la marquise, il [Jean-François de La Borde] obtint l'une des premières places de fermier général qui vint à vaquer », P. Pichard du Page, *op. cit.*, p. 5.

³ Anonyme, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de ce littérateur », dans *Pensées et maximes de Jean-Benjamin de Laborde, op. cit.*, p. XVI.

⁴ *Ibid.*, p. XXIX.

s'associa-t-il à « des capitalistes, des gens de lettres et des artistes célèbres : la société dépensa plus de cinquante mille écus ; mais une foule de circonstances (...) la contraignit à suspendre ses travaux, et même à se dissoudre. Laborde, resté seul (...) traita du fond de l'ouvrage avec le citoyen Lamy »¹. La précision est d'importance : l'échec de la société, le retrait de l'imprimeur Philippe-Denis Pierres et l'intervention du libraire Lamy en 1784² signaient la fin du projet de « description » du royaume par le texte et l'image, au seul profit des livraisons d'estampes. Tout se joue donc avant 1784, lorsque l'entreprise est encore animée de la triple ambition qui fait son originalité.

La première ambition était d'offrir aux amateurs, non point sous la forme d'un guide « portatif, maniable et lisible »³ toujours plus nombreux depuis le début du siècle, mais de « splendides ouvrages in-folio (...) qui permett[aient] au contraire de "voyager dans son fauteuil" »⁴, une description de l'ensemble du royaume, exprimant une pratique rénovée de la géographie sous l'impulsion des économistes et des agronomes, pour une connaissance utile, au service de l'action économique et administrative⁵. Le projet de La Borde « ne se born[ait] pas seulement à satisfaire la curiosité du public par des images, il cherchait à l'instruire ; il voulait (...) que sa description la fit connaître [la France] par la fertilité de son sol, les ressources que présentaient à son commerce ses manufactures et l'industrie des ses habitans, ses grands hommes dans tous les genres, ses sites, ses monumens, et les motifs d'émulation qu'elle présentait à l'agriculture, à tous les arts de luxe et d'agrément, comme aux arts industriels et de nécessité »⁶. Significativement, le fermier général choisit un agronome, également historien, Edmé Bégouillet (1729-1786 ?)⁷, comme cheville ouvrière de l'entreprise. Le Bourguignon, avocat au Parlement de Dijon, puis notaire, membre de l'Académie de Dijon et « correspondant de l'Académie des Belles-Lettres »⁸, signe l'introduction aux livraisons d'estampes relatives à Paris (1780)⁹, le volume de texte consacré à la Bourgogne (1781), la partie historique du volume sur le Dauphiné (1782) et vraisemblablement l'essentiel des

¹ *Ibid.*, p. XXIV.

² Également propriétaire, désormais, des *Tableaux de la Suisse* (Bnf Est, Ub 1 in-fol, [p. 2]).

³ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 112.

⁴ Numa Broc, *op. cit.*, p. 394.

⁵ *Ibid.*, p. 406-419 ; Daniel Roche, *La France des Lumières, op. cit.*, p. 11-37.

⁶ Anonyme, « Notice historique sur la vie et les ouvrages de ce littérateur », dans *Pensées et maximes de Jean-Benjamin de Laborde, op. cit.*, p. XIII.

⁷ Ch. Oursel, « Notes de biographie : Bégouillet », *Annales de Bourgogne*, t. III, année 1931, p. 70.

⁸ *Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. 5, Paris, Firmin-Didot, 1860, p. 159 ; voir également Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire, ou dictionnaire biographique des savants, historiques et gens de lettres de la France*, Paris, Firmin Didot, 1827, t. 1, p. 255.

⁹ « Abrégé Philosophique de l'Histoire de Paris & de la France, par M. Bégouillet », *Description générale et particulière de la France. Département de la Seine. Gouvernement de Paris*, 4^e livraison d'estampes, 1780 (Bnf Estampes, Ub 4 in-fol).

« avis » non signés précédant les livraisons d'estampes. L'ouvrage constituait, pour Bégouillet – en fut-il également l'un des inspirateurs ? – le couronnement d'une carrière¹, déjà riche d'une collaboration avec l'abbé Claude Courtépée pour les deux premiers volumes (1774-1776) de la *Description générale et particulière du duché de Bourgogne*. Connaître pour maîtriser le royaume et permettre son progrès : la référence de Bégouillet comme de ses contemporains « économistes » demeurerait l'enquête des Intendants², occasion exceptionnelle mais avortée, selon lui, « de faire une description complète de la France et d'instruire le Souverain de tout ce qu'il doit savoir et connaître pour bien gouverner »³. Bégouillet souhaitait la prolonger. Mais il entendait surtout reléguer la célèbre *Description de la France* de Piganiol de la Force, toujours rééditée depuis 1715, pâle déclinaison, toujours selon Bégouillet, de ces travaux majeurs : « le petit ouvrage du Comte de Boulainvilliers, surchargé des fautes et des erreurs ajoutées par les éditeurs étrangers, a donné naissance à la rapsodie de Piganiol de la Force dont il y a eu tant d'éditions, ce qui prouve en même temps l'utilité et la nécessité d'une nouvelle *Description de la France* »⁴.

La deuxième ambition, inséparable de la première, est d'asseoir la description du royaume sur une connaissance renouvelée de son histoire naturelle. C'est le sens de l'association avec le minéralogiste Jean-Etienne Guettard. L'académicien est reconnu comme l'acteur d'une évolution décisive dans l'approche de la géographie physique : son *Mémoire et carte minéralogique sur la nature et la situation qui traversent la France et l'Angleterre* (1746, publié en 1751) constitue le « premier essai de carte géologique publié en France »⁵. Découvreur des volcans d'Auvergne – par l'observation des roches en place –, engagé dans la réalisation d'un *Atlas minéralogique de la France*, « l'homme de terrain » se méfiait des

¹ Il est l'auteur des *Mémoires sur les avantages de la mouture économique et du commerce des farines* (Dijon, 1769), d'une *Cœnologie, ou discours sur la meilleure méthode de faire le vin et de cultiver la vigne* (Dijon, 1770), d'une *Histoire des guerres des deux Bourgognes* (Dijon, 1772), d'une *Description historique de Paris* (illustrée de gravures en taille-douce par Martinet, Dijon, 1779) et surtout, avec l'abbé Claude Courtépée, de l'importante *Description générale et particulière du duché de Bourgogne* (Dijon, 7 vol., 1774-1785).

² Bégouillet l'évoque avec un soupçon de patriotisme provincial : « Le Projet que nous exécutons aujourd'hui, fut celui d'un jeune Prince, dont le nom est aussi cher à la France, que celui de *Titus* l'était aux Romains. Le *Duc de Bourgogne*, ce digne Elève de l'immortel Fénelon, conçut de lui-même l'idée la plus sublime & la plus conforme au plan qu'il s'était tracé, & qu'il suivit jusqu'à sa mort, d'étudier sans cesse les moyens de rendre heureuse une Nation idolâtre de ses Maîtres. Il sentit que les connaissances les plus nécessaires aux Rois étoient celles de toutes les parties du Royaume qu'ils ont à gouverner. Convaincu de cette grande vérité, il pria Louis-le-Grand son aïeul, d'ordonner le dénombrement de son Peuple, & la *Description générale de toutes les Provinces de France*, pour servir à son instruction. (...) L'exécution de ce magnifique Projet fut confiée à MM. les Intendants, chacun dans leur Département » (*Description générale... Département du Rhône. Gouvernement de Bourgogne*, 19^e livraison d'estampes, v. 1782, Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Numa Broc, *op. cit.*, p. 205

« théories générales de "savants de cabinet" »¹. Guettard signe pour la *Description générale et particulière de la France* la « Minéralogie du Dauphiné » et dicte les nombreuses planches relatives à ses analyses². La démarche est défendue par l'ouvrage, comme en écho à l'appel d'un Rousseau pour l'observation passionnée du « laboratoire de la nature » : « c'est pour jouir de ce spectacle imposant que l'*Observateur Philosophe* s'expose à des dangers de toute espèce »³. C'est toutefois l'ensemble de la description du royaume, dans son passé comme dans son état présent, qui selon Béguillet doit reposer sur le socle de l'histoire naturelle⁴. L'ouvrage compte parmi les expressions nombreuses d'un nouvel utilitarisme géographique : la connaissance de la nature – de ses richesses minérales et végétales en premier lieu – doit contribuer à la prospérité du royaume par le progrès de l'agriculture et des manufactures⁵. D'où le nombre significatif de vues accordées aux architectures de la production, au sein des livraisons d'estampes. Si la démarche relève de l'essor contemporain des voyages scientifiques, elle s'inscrit également dans la tradition plus ancienne du dessin topographique et scientifique offrant des opportunités de rencontre avec l'industrie : dès la seconde moitié du XVII^e siècle le hollandais Lambert Doomer (1622/1623-1700) dessinait à l'encre noire et au lavis brun une vue des *Ardoisières d'Angers*⁶.

La troisième ambition – qui à terme l'emporte sur toutes les autres – était d'offrir « un choix de dessins fait par les artistes les plus célèbres & les plus éclairés »⁷, un ouvrage « orné d'un grand nombre de gravures exécutées avec le plus grand soin »⁸, où « le pinceau des écrivains n'aura pas moins de délicatesse que le burin des artistes »⁹. Assurément, les noms de Cochin, de Moreau Le Jeune et peut-être du Chevalier de L'Espinasse¹⁰ dissimulent ceux d'une majorité d'artistes de moindre notoriété. La plupart des gravures à l'eau-forte est

¹ *Ibid.* Il se démarque ainsi de son aîné Philippe Buache, précepteur de Louis XVI.

² Bnf, Département des estampes et de la photographie, Ub 8 in-fol.

³ *Description générale et particulière de la France. Département du Rhône. Gouvernement du Dauphiné*, douzième livraison de planches, v. 1782 (Bnf, Ub 2 in-fol).

⁴ L'agronome y insiste : peu séduit par la géographie administrative de Courtépée, qui entendait décrire « toute les paroisses » de la Bourgogne, Béguillet avait déjà précédé le premier volume de leur ouvrage commun d'une première partie synthétique soulignant la pertinence des divisions naturelles du duché, pour la connaissance des peuples et de leur histoire (Edmé Béguillet, *Description générale et particulière de la France. Département du Rhône, gouvernement de Bourgogne, op. cit.*, p. XVII).

⁵ Daniel Roche, *La France des Lumières, op. cit.*, p. 36.

⁶ Berlin, Staatliche Museen (Madeleine Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle, op. cit.* p. 237).

⁷ *Description générale et particulière de la France, Département du Rhône, gouvernement du Dauphiné*, 8^e livraison d'estampes, v. 1782 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

⁸ « Introduction », *Voyage pittoresque de la France*, Paris, Lamy, 1787 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

⁹ Lamy, « Prospectus », *Voyage pittoresque de la France*, Paris, Lamy, 1784 (Bnf Estampes., Ub 1 in-fol).

¹⁰ Ils signent respectivement « dix estampes des tableaux de l'hôtel de Toulouse et les cinq de l'Hôtel-de-Ville de Paris » (Cochin), « une superbe estampe représentant la Revue du Roi à la plaine des Sablons » (Moreau le Jeune), et les « vues les plus agréables de Versailles, Trianon, Bellevue, Sceaux, Paris et les environs » (par le Chevalier de L'Espinas) (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

confiée à François-Denis Née (1735-1818), élève de Le Bas comme son associé Masquelier¹, et « dont les talents sont connus depuis longtemps par les vues de la Suisse et les précédentes livraisons de la description de la France, dont la direction lui est confiée depuis l'origine de cet ouvrage »². Les dessins furent confiés à plusieurs dessinateurs de vues topographiques qui, fréquemment, dressèrent les paysages de leur province natale ou des environs³. Ils composèrent la plupart des vues d'établissements industriels. Ainsi du Dijonnais Jean-Baptiste Lallemand (1716-v. 1803) ou, dans une moindre mesure, de Tavernier de Jonquières (1742-?) qui depuis Paris parcourut la Picardie. Ainsi également du Parisien Gabriel Ballin (1744-1806), « dessinateur paysagiste, élève du graveur Lebon »⁴, participant comme de nombreux artistes, dans le sillage des scientifiques et des écrivains⁵, à la « découverte des Alpes ». Il arpenta les chemins de sa province à la recherche des sites minéralogiques décrits par Jean-Etienne Guettard.

Quelle fut la conséquence de la rupture éditoriale de 1784 dans le rapport du texte à l'image, et dans le statut accordé à l'industrie ? L'abandon du projet de « description » au profit du « Voyage » conduisit à l'autonomisation des planches. La « courte explication »⁶ qui, dès la troisième livraison, accompagnait chaque image, sur une feuille distincte, constitue après 1784 le seul texte descriptif. Le plan d'origine, quoique simplifié, est certes préservé : les 21 premières livraisons (166 planches⁷) de la *Description* intègrent le nouveau *Voyage pittoresque* divisé en « provinces » et « régions ». Dès lors, les planches dominent la publication. Il n'est plus question de dialogue avec un texte érudit : les eaux-fortes de paysages sont destinées à rejoindre les porte-folios des amateurs et peut-être, après encadrement, à orner leurs intérieurs⁸. Plus de 300 estampes, en 55 livraisons, seront imprimées jusqu'en l'An 8. Désormais, le discours est essentiellement tenu par l'image.

¹ Roger Portalis et Henri Béraldi, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1882, t. 3, 1^{ère} partie, p. 220.

² *Voyage pittoresque de la France, Département de Paris*, 61^e livraison d'estampes, après 1789, année de création des départements (Bnf Estampes Ub 4 in-fol).

³ Nombre de ces dessins sont conservés dans la collection Destailleur du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France.

⁴ Grenoble, Musée Dauphinois, fonds Pierre Jaussaud, inv. 95.15.187, mention portée au dos du dessin préparatoire à la pl. 18 par le fils du dessinateur (voir cat. 130, rubrique « Inscriptions »).

⁵ Madeleine Pinault, « Le spectacle de la nature », *Le peintre et l'histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 245-251.

⁶ *Description générale et particulière de la France, Département du Rhône, Gouvernement de Bourgogne*, 1^{ère} livraison d'estampes, 1780 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

⁷ Lamy, « Prospectus », *Voyage pittoresque de la France*, 1784 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol). L'exemplaire de la Bnf, auquel manque la 2^e livraison, comporte 145 planches (21 livraisons avant 1784). Le *Guide* d'Henri Cohen et Seymour de Ricci indique que la 2^e livraison de l'exemplaire Schuhmann comportait 8 planches (*op. cit.*, p. 293).

⁸ La vérification cette hypothèse pourrait passer, par exemple, par la datation des cadres anciens encore appliqués sur quelques œuvres conservées dans certains musées et collections particulières.

Or la thématique industrielle s’efface à la faveur de cette évolution. Le projet de « description », en effet, conférait à l’industrie une place de choix – quantitativement comme en terme de statut, on le verra –, plus relative dans le « voyage pittoresque ». Aux 10 vues d’« usines » et « manufactures » livrées avant 1784 s’ajoutent 10 autres paysages à motifs industriels diffusés à la veille du rachat de la collection par Lamy¹. Soit 20 planches, alors que seules 11 vues de manufactures seront encore imprimées jusqu’au terme de l’entreprise². La multiplication des vues pour un même site, jusqu’en 1784 – dans la logique descriptive du projet initial – explique en partie cet écart. Les opportunités furent-elles plus nombreuses dans les premières « contrées »³ traversées ? Il s’agit des gouvernements de Bourgogne, de Franche-Comté, d’Ile-de-France, du Dauphiné et du Languedoc. Point d’avantage *a priori*, considérant l’ubiquité de l’industrie sur le territoire du royaume. De nombreuses régions seront encore parcourues après 1784 : Lyonnais, Forez et Beaujolais, Provence, Ile de Corse, Languedoc, Vivarais, Velay et Gévaudan, Roussillon, Cerdagne et Pays de Foix, Guyenne, Gascogne et Périgord, Auvergne, Bourbonnois, Paris, Ile-de-France, Champagne et Brie, Picardie, Normandie⁴. Par suite, si la série offre une vision très partielle de l’industrie française, elle le doit certes à son inachèvement – bien d’autres régions devaient être traversées⁵ –, à l’évolution du projet éditorial, mais surtout aux critères de sélection des sujets et à la variété de leur traitement.

¹ Jusqu’à la 32^e livraison (total cumulé d’environ 260 planches) sont notamment complétées les suites consacrées à la Franche-Comté (Lallemand), à la Bourgogne (Lallemand) et au Dauphiné (Ballin).

² Sur environ 260 planches dans les deux cas.

³ Lamy, « Prospectus », *Voyage pittoresque de la France*, 1784 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

⁴ Nous ne retenons ici, au sein de la liste des 33 « régions du royaume de France » annoncées par Lamy en 1784, que celles qui ont fait l’objet de planches avant l’interruption définitive de l’entreprise (*ibid.*, [p. II]).

⁵ Bien des « régions du royaume de France » devaient être encore abordées, selon le programme de Lamy : Béarn, Navarre et Biscaye, Saintonge, Angoumois et Aunis, Limousin et Marche, Poitou, Bretagne, Anjou, Touraine et Saumurois, Berry, Bourbonnois, Nivernois, Orléanois, Blésois et Gâtinois, Lorraine et Barrois, Metz, Toul et Verdun, Alsace, Artois, Haynaut et Cambrais, Flandre Française et Dunkerque, Boulonnois, le Maine et le Perche (*ibid.*, [p. II]).

Trois critères principaux semblent dicter le choix des sites. Il faut d'une part, de préférence, que l'établissement soit d'importance, par la valeur de sa production, son emprise ou la qualité de son architecture. Il faut, d'autre part, vanter la prospérité du royaume, celle du roi et de ses sujets. Enfin, toute vue de « manufacture » ou d'« usine » intervient après la description des richesses naturelles qui sont la raison de leur existence. Les trois critères se conjuguent, mais les deux premiers dominent à l'évidence, conduisant les artistes, ici encore, à privilégier l'art de la *veduta*, les paysages d'architecture et autres « portraits » de manufactures. Si, avant 1789, l'éloge de la politique monarchique domine (par la représentation des manufactures, du roi ou privilégiées), aussi bien la *Description* souligne-t-elle dès 1780 la réussite des entrepreneurs de Jouy¹, avant même que la manufacture de toiles peintes ne reçoive en 1783 le titre de « manufacture royale »². Après 1789, les mêmes formules conviennent encore à la promotion des ci-devant manufactures, comme aux réalisations anciennes ou récentes de l'initiative individuelle³. Une telle continuité ne s'accompagne aucunement d'un dessèchement du regard. L'approche n'est pas statique, répétitive. Tour à tour la manufacture est saisie comme détail, sujet de « portrait » ou motif à décliner sur plusieurs estampes. L'inventivité des dessinateurs est nécessaire pour rendre compte des espaces, parfois complexes, de l'industrie.

La première formule est marginale : il est exceptionnel qu'une manufacture occupe un rang secondaire au sein d'une « vue générale ». Après quatre vues de Besançon, Jean-Baptiste Lallemand, dès 1781, livre deux vues de Salins gravées sous la direction de François-Denis Née pour la *Description* de Franche-Comté⁴. Il ne pouvait être question de négliger ici les salines du XV^e siècle, désormais placées sous l'autorité de la Ferme générale. Mais le Dijonnais ne multiplie pas les dessins. Deux larges vues suffisent à montrer la « ville forte et considérable », posée au cœur d'un « vallon fertile »⁵. Les sommets environnants, fièrement coiffés des forts Bélin et Saint-André, équilibrent les compositions. Deux silhouettes d'oiseaux – version légère de la marque traditionnelle renvoyant en légende – désignent les salines, motifs parmi d'autres, presque imperceptibles. Le dôme de la chapelle Notre-Dame

¹ Cat. 142

² Serge Chassagne, *Oberkampf. Un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières*, Paris, Aubier, 1980, p. 84.

³ Cat. (Bueries, Beauvais).

⁴ Cat. 109 et 110.

⁵ « N° 4 – Première Vue de la Ville de Salins », *Description générale et particulière de la France, Département du Rhin, Gouvernement de Franche-Comté*, 7^e livraison d'estampes, 1781 (Bnf Estampes, Ub 1, in-fol).

libératrice, située entre la Grande et la Petite Saline, sert de repère¹ (ill. 20). Car les enceintes et les tours des fiers établissements ne sont qu'esquissées. Elles se confondent avec les fortifications de la ville². L'année suivante, vers 1782, Genillon dresse une *Vue de la Manufacture de Lodève, et du Pont qui conduit à la Ville*³ (ill. 21, 22) pour la 21^e livraison d'estampes de la *Description*, la première consacrée au Languedoc. La notice ne manque pas de souligner le contraste entre un « pays aride et peu fertile » et sa prospérité, depuis que les fabriques de draps « furent multipliées (...) par les soins du sieur Varennes, encouragé par le célèbre Colbert »⁴. De la « manufacture » – un quartier manufacturier, en réalité⁵ –, l'artiste ne peut isoler toutefois aucune architecture prestigieuse. La vue est d'abord celle du pont franchissant la Lergue. A droite, seules quelques pièces de draps suspendues aux fenêtres d'un bâtiment de teinturerie, duquel s'échappe une fumée discrète – fidèlement gravée par Née d'après le dessin du topographe – suggèrent une activité dont la notice vante pourtant le commerce « considérable » : « il s'en transporte une quantité prodigieuse aux Echelles du Levant »⁶.

Plus nombreuses sont les vues de manufactures traitées à la manière des « portraits » de châteaux, à l'image de quelques œuvres isolées déjà mentionnées, composées à l'attention d'entrepreneurs ou de directeurs. On retrouve ici, reflétant le parcours – inachevé – des artistes et des « gens de lettres », la fonderie royale d'Allemont dans le Dauphiné (v. 1782), la manufacture de Saint-Gobain (v. 1792, non gravée), ou la Monnaie de Paris (v. 1799). Dès 1792, Tavernier de Jonquières dessinait avec le même faste ostentatoire les grandes buries d'Isles, d'Ostende et d'Oëstre⁷ (ill. 23), établissements non privilégiés construits dans les faubourgs de Saint-Quentin à partir de la fin du XVII^e siècle par les riches négociants de la ville, selon une architecture « de résidence nobiliaire, de caserne militaire, voire de couvent,

¹ « Plan des salines en 1756, par l'ingénieur Lepin (BM Besançon) », dans Claude-Isabelle Brelot et René Locatelli (dir.), *Un millénaire d'exploitation du sel en Franche-Comté : contribution à l'archéologie industrielles des salines de Salins (Jura)*, Besançon, CRDP, 1981, pl. 28.

² Ivan Grassias, Philippe Markarian, Pierre Pêtrequin, Olivier Weller, *De pierre et de sel. Les salines de Salins-Bains*, Besançon, CRDP Franche-Comté/Musée des techniques et cultures comtoises, 2006, p. 78-81.

³ Cat. 138 et 139.

⁴ *Description générale et particulière de la France, Département de la Garonne, Gouvernement du Languedoc*, 21^e livraison d'estampes, légende de la pl. « N° 71 – Vue de la Manufacture de Lodève, & du Pont qui conduit à la Ville ».

⁵ Maurice Daumas, *L'archéologie industrielle en France*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 99 ; Rémy Cazals (dir.), *L'industrie de la laine en Languedoc, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours*, Montpellier, APALR / Carcassonne, Les Audois, 1995, p. 30.

⁶ « N° 71 – Vue de la Manufacture de Lodève, & du Pont qui conduit à la Ville », légende citée.

⁷ Cat. 150 à 153. Frédéric Pillet, *Saint-Quentin, histoire et patrimoine industriels*, coll. « Cahiers du patrimoine. Inventaire général du patrimoine culturel », n° 89, Vif-Argent, 2009, p. 21-25. Les buries ou « blanchiries » abritaient les opérations de blanchiment de toiles de lin, avant leur étendage sur pré, selon la méthode hollandaise.

pour une industrie qui ne possède pas encore son propre vocabulaire architectural et qui adopte celui de l'architecture classique »¹.

Retenons le cas exemplaire des vues de la fonderie royale d'Allemont (**ill. 24, 25**). Cheminant sur les sentiers de l'Oisans, Gabriel Ballin ne se contente pas de représenter les sites géologiques indiqués par Guettard. Il compose avant 1782 les dessins pour la *I^{re} Vue*, puis la *II^{me} Vue de la Fonderie Royale d'Allemont*² dont les bâtiments réguliers marquent le paysage de la vallée de l'Eau-d'Olle. L'établissement avait été construit après l'achat par le roi, en 1768, de la mine d'argent des Chalanches³. Ballin ne dresse aucune vue de la mine, malgré son importance : depuis 1776, « La mine de Chalanges (sic), paroisse d'Allemond (sic), est exploitée pour le compte de Monsieur »⁴, et en 1784, elle comptait 86 ouvriers (dont une minorité à la fonderie) placés sous la direction de l'ingénieur J.-G. Schreiber, compétant successeur de Binelli⁵. Ballin ne retient pas le sujet, il ne s'aventure pas à 1800 mètres d'altitude (soit à environ trois heures de marche de la fonderie) sur le flanc méridional de la Montagne des Chalmettes qui domine au nord la vallée. Il lui suffit, à l'évidence, de montrer l'établissement royal. Afin de souligner l'élégance et la symétrie de son plan, il s'attarde entre les bâtiments, dans l'axe est-ouest de la route et de la vallée, dialoguant avec la course du soleil. « Du côté du Levant », au premier plan, il dispose les arbres encore jeunes d'un jardin à la française qui valorise, au deuxième plan, la manufacture-château. L'éloge, ici encore, est nourri par l'exactitude de la description. A gauche se dresse le bâtiment de la fonderie dont le haut comble, à longs pans et croupes, est ouvert de lucarnes, à mi-pente, vraisemblablement pour l'échappement des fumées⁶. Symétriquement, de l'autre côté de la route, sont représentés les deux pavillons de logements, de même largeur et de même silhouette mais rythmés de baies verticales sur deux niveaux, et coiffés de cheminées. Les quatre bâtiments sont couronnés d'épis de faîtage, à motifs de fleur de lys⁷. Si Ballin ne néglige aucunement les

¹ *Ibid.*, p. 27.

² Cat. 133 et 135.

³ Marie-Christine Bailly-Maître, « Mines et métallurgie du Moyen Âge au XIX^e siècle », *Patrimoine en Isère. Oisans*, Grenoble, Musée dauphinois-Conservation du patrimoine de l'Isère, 2001, p. 190.

⁴ Edmé Béguillet, « L'Histoire du Dauphiné & la Description de cette Province », *Description [générale et particulière] de la France, Département du Rhône, Gouvernement du Dauphiné*, Paris, Imprimerie Ph.-D. Pierres, 1782, p. 95 (Bnf Estampes, Ub 8 in-fol, volume de texte).

⁵ Marie-Christine Bailly-Maître, « Mines et métallurgie du Moyen Âge au XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 191.

⁶ Une série de plans postérieurs à la Révolution montrent en coupe le bâtiment de la fonderie, entresolé, aux lucarnes plus basses, sans préciser la fonction de chacune des parties (A.D. Isère, Archives de l'Hôpital, H 1121).

⁷ Sylvie Vincent, « La fonderie royale d'Allemont : un établissement d'exception », dans *Patrimoine en Isère. Oisans, op. cit.*, p. 194.

constructions annexes, notamment, à gauche, l'appentis pour le « grillage »¹, les « hangars pour le service de la fonderie »², enfin la « charbonnière » partiellement dissimulée par la fonderie³, il distingue avant tout la qualité des bâtiments dont le graveur Fessard accentue la blancheur des enduits. Il n'est aucunement question d'évoquer le travail⁴. Sur le dessin (ill. 24) comme sur la version gravée de la *II^{me} Vue*⁵, les cavaliers comme les ouvriers – l'un d'eux pousse à droite une brouette – ne sont que des silhouettes esquissées, écrasées par la majesté des bâtiments et des montagnes alentours.

Quelques *vedute* enfin ponctuent la série, substituant au motif de la ville celui d'une grande manufacture aux multiples organes. Dès 1780, la première « image de l'industrie » de la *Description générale et particulière de la France* est une *Vue des châteaux, village, et manufacture de Jouy, près Versailles*⁶ (ill. 26). Elle prend place, au sein de la quatrième livraison d'estampes, après deux vues du château de Versailles, une vue du château de Bellevue (Meudon), une vue du château de Sceaux, une autre enfin du château de Bicêtre, toutes dessinées par le Chevalier de Lespinasse. Le prestige et la proximité des demeures royales rejaillissent sur la fabrique. Le titre de la planche comme son commentaire mentionnent au préalable le château de la marquise de Beuvron, fille de « M. Rouillé, Ministre & Secrétaire d'Etat »⁷. La préséance est respectée. Mais déjà, le succès de la manufacture – créée au lendemain de « la libération du port et usage des indiennes »⁸ en 1759 – justifie d'élargir la vue. Sans détour, la légende rend hommage, nommément, aux entrepreneurs dont le travail, l'ambition internationale et les profits, fruits du risque assumé, répandent alentours leurs bienfaits : « MM. Sarrazin de Mairaise & Oberkampf, sont les créateurs⁹ de la Manufacture de Toiles peintes établie sur la Bièvre, & indiquée à gauche de l'Estampe par des toiles étendues sur le pré. Leurs talents, leurs soins & leur activité, l'ont mise en état d'ouvrir pour la France une source de commerce intarissable, & le village de

¹ « Plan général de la fonderie royale d'Allemond », plan aquarellé, fin du XVIII^e siècle, Archives nationales, *ibid.*, repr. p. 193.

² « Plan général des Bâtiments et artifices de la fonderie nationale d'Allemond en Oisans dans le Haut Dauphiné », s.d. (A.D. Isère, Archives de l'Hôpital, H 1121).

³ Leur restitution détaillée, comme celle des autres bâtiments, encourage l'usage de ces images comme sources d'histoire matérielle : Sylvie Vincent, *loc. cit.*, p. 193-194.

⁴ Marianne Clerc, « De la forge de Vulcain aux usines à fer. Les débuts de l'industrialisation dans l'iconographie dauphinoise », dans « Mémoires d'industries », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1996, 2-4, p. 44 (première description et repr. de la *II^e Vue*).

⁵ Cat. 135.

⁶ Cat. 142.

⁷ « N^o 6 – Deux Vues représentant l'Aqueduc & Village de Bucq, & les Château, Village & Manufacture de Jouy », *Description [générale et] particulière de la France, Département de la Seine, Gouvernement d'Isle-de-France*, 4^e livraison d'estampes, 1780 (Bnf Estampes, Ub 4 in-fol).

⁸ Serge Chassagne, *Oberkampf. Un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières*, Paris, Aubier, 1980, p. 63.

⁹ Le rédacteur, ne pouvant offrir le récit des origines, néglige de mentionner les investisseurs Tavannes puis Levasseur (Serge Chassagne, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 31-63).

Jouy qu'elle a considérablement augmenté, lui doit maintenant une partie de sa célébrité »¹. Le Chevalier de Lespinasse, dessinateur topographe et peintre d'architecture offre ici la première vue connue de l'établissement. Aucune construction ne se distingue par sa qualité : le grand bâtiment d'impression n'est pas encore construit (1791). Depuis l'installation de la fabrique, en avril 1760, dans l'étroite maison du *Pont-de-Pierre*, plusieurs bâtiments ont pris place sur les quelques deux hectares de la prairie voisine, acquis en 1764 auprès du marquis de Beuvron². Ce sont, de gauche à droite, le récent « bâtiment des toiles blanches » ou « bâtiment-séchoir » (1772) au toit duquel sont suspendues des toiles de coton ; le bâtiment du « grand séchoir, bureaux et magasins » (1765) dissimulé par le « bâtiment sur la rivière » (1765-1766, lavage et battage des toiles) ; enfin diverses constructions en rez-de-chaussée, indifférenciées, tels ce « Hangar de rinçage » (1770), le « magasin du bois pour la gravure » (1773) ou, derrière, des « maisons à loyers » (1773)³. Le paysage industriel est d'abord façonné par les toiles de coton étendues sur le pré. On songe aux vues de Haarlem par Jacob van Ruisdael⁴, à ceci près que le coton a remplacé le lin : le Chevalier de Lespinasse inscrit la vue de la récente manufacture dans la tradition séculaire du paysage humanisé hollandais.

Au terme du *Voyage pittoresque de la France*, Tavernier de Jonquières compose un paysage de même inspiration, où se maintient la confusion du temps et des lieux : « les différentes manufactures dont nous donnons ici la vue sont situées dans une vallée vaste et fertile, arrosée par une petite rivière coupée par différents canaux. On remarque particulièrement une superbe *manufacture de tapisseries*, qui rivalise avec celle des Gobelins à Paris, et dans laquelle il y a des élèves pensionnés »⁵. Or ladite manufacture n'est pas représentée : elle était située dans l'enceinte de la ville. La *Vue générale des manufactures des Beauvais, prise de la galerie de la cathédrale*⁶ (v. 1792, **ill. 27**) montre au premier plan la « porte du Limaçon », le palais épiscopal, la tour de Crou et l'église Notre-Dame-du-Châtel⁷. Elle dévoile, au-delà, un paysage hors-les-murs. Sur les prés du faubourg Saint-Quentin, des

¹ « N° 6 – Deux Vues représentant l'Aqueduc & Village de Bucq, & les Château, Village & Manufacture de Jouy », notice citée.

² Serge Chassagne, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 60.

³ Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, *op. cit.*, p. 144-145 (fig. 3. Plan de la manufacture de Jouy sous l'Empire (AC Jouy) » ; Roselyne Bussière, *Au Sud de Versailles. Buc, Jouy-en-Josas, Les Loges-en-Josas, Toussus-Le-Noble (Yvelines)*, coll. « Images du patrimoine » n° 210, 2001, p. 44-45.

⁴ Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael, a complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

⁵ « N° 36 – Vue générale des manufactures de Beauvais prise de la galerie de la cathédrale », *Voyage pittoresque de la France, Département de l'Oise, Beauvaisis*, 66^e livraison d'estampes, v. 1792 (Bnf Estampes, Ub 6 in-fol).

⁶ Cat. 154 et 155.

⁷ « Aspects et permanences du Beauvais d'autrefois », Bulletin du GEMOB (Groupe d'Etude des Monuments et Œuvres d'art du Beauvaisis), n° 5, 1978, p. 12-15 (« Le plan de Delagrive, 1749 », « Plan Blondel la Rougeryt, 1930 ») ; « Beauvais en 1789 », Bulletin du GEMOB, n° 35-36, 1989, p. 16 (remerciements à Judith Förstel).

toiles de lin, peut-être de coton¹ blanchissent, couvrant sur le dessin de l'artiste – et plus encore dans sa version gravée par Née (ill. 28) – l'ensemble des surfaces. Le paysage, un véritable paysage industriel, expose le triomphe d'une activité textile en croissance. Cette vue n'est possible, légitime, que par la référence à la tradition hollandaise et l'évocation, limitée à la légende, de l'ancien et prestigieux établissement.

Ainsi, depuis la simple mention discrète jusqu'à la *veduta* de manufacture, il suffit d'une œuvre unique – parfois deux vues sur une même planche – pour décrire l'architecture de l'activité, ancienne ou nouvelle. Un cas exceptionnel témoigne toutefois d'un effort singulier pour dévoiler, par la multiplication des vues et des formes, la complexité d'un site, sans négliger l'éloge dû à son rang et à l'utilité de sa production. Quittant les salines de Salins, aperçues de fort loin, Jean-Baptiste Lallemand – et son commanditaire Béguillet ? – consacre, entre 1782 et 1784, cinq planches aux salines de Lons-le-Saunier (Montmorot), grand établissement royal propriété de la Ferme générale². Pourquoi Montmorot ? Ni la *Description* ni le *Voyage* ne montrent la saline de Chaux (Arc-et-Senans), la plus récente, en activité dès 1779 après 4 années de travaux. Certes, le site de Montmorot – qui sans doute inspira Ledoux³ – connut les honneurs de l'*Encyclopédie*⁴. Certes, il n'est pas exclu que l'artiste ait reçu très tôt la commande de ces vues – les dessins préparatoires ne sont pas datés⁵ –, avant même l'achèvement de la saline de Chaux. Mais choisir Montmorot, c'est d'abord désigner les sources d'eau salée qui sont à l'origine d'un établissement toujours distingué par son utilité. La priorité géologique des inspireurs de la *Description* s'affirme dès les premières lignes de l'« explication » : « on a découvert des sources d'eaux salées à Salins, à Lons-le-Saunier, à Montmorot, à Grosion, et dans différens autres endroits de la Province »⁶. Nul besoin, ici, d'acheminer l'eau par canalisations jusqu'à l'usine⁷. A

¹ Jean Ganiage, *Beauvais au XVIII^e siècle : population et cadre urbain*, Paris, CNRS Editions, 1999, p. 31-43.

² Cat. 114, 116, 118, 120, 122. Les grandes salines ont plusieurs fois retenu les artistes des premiers voyages pittoresques. On mentionnera par exemple l'eau-forte de Desprez (del.) et Lépine (sculp.), *Vue des Salines et du port de Trapani, avec une partie des Isles qui sont situées près du Cap Boeo, le Lilybée des Anciens (N° 71, Sicile)*, 1785, dans Saint-Nom (abbé Richard de), *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786, 4 t. en 5 vol. in-fol., t. 4, pl. 71 (Bnf Estampes, Ub 53 c in-fol).

³ Daniel Rabreau, *La saline royale d'Arc-et-Senans. Un monument industriel : allégorie des Lumières*, Paris, Belin-Herscher, coll. « Les destinées du patrimoine », 2002, p. 25-26.

⁴ *Encyclopédie, op. cit.*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 565-566.

⁵ Cat. 113, 115, 117, 119, 121.

⁶ « N° 18 – Vue des Salines de Lons-le-Saunier, en Franche-Comté », *Voyage pittoresque de la France, Département du Rhin, Gouvernement de Franche-Comté*, 31^e livraison d'estampes, v. 1784 (Bnf Estampes, Ub 1, in-fol).

⁷ On sait qu'à Chaux, cette solution avait été retenue pour établir la nouvelle saline à proximité de la forêt, c'est-à-dire du combustible devenu rare : Emmeline Scachetti, « La Saline d'Arc-et-Senans : le sel, l'eau et le bois », actes du colloque *Sel, eau et forêt, d'hier à aujourd'hui*, Arc-et-Senans, 2008.

Montmorot, le « défaut de bois »¹ ne serait plus qu'un souvenir. Le site permet ainsi d'associer l'évocation – par le texte – des richesses naturelles régénérées et celle – par l'image – d'un grand établissement, fruit de la persévérance monarchique. Voilà près d'un siècle, en effet, que l'intendant de la Province, La Fond, avait suggéré, dès 1684, la réouverture de la saline de Lons-le-Saunier². La production de Salins devenait insuffisante pour approvisionner la Province et honorer les traités d'alliance avec la Suisse. Une nouvelle saline fut bientôt construite dans le canton de Berne : « le sel de Franche-Comté risquait de perdre un débouché et le roi de France un allié »³. Après plusieurs échecs, imputables au choix timoré de n'exploiter qu'un seul puits (le Puits-Salé puis l'Etang du Saloir) Jean Lallemand, « bourgeois de Paris » homonyme de l'artiste, reçut en 1743 l'autorisation de construire une grande saline à Montmorot⁴, réunissant les eaux de plusieurs puits. Malgré l'importance de l'investissement, l'ampleur des équipements conçus par l'ingénieur Querret, et la longueur d'un chantier qui s'échelonna de 1744 à 1752, l'entreprise fut un succès. C'est précisément cette nouvelle usine, installée dans la vallée de la Vallière, à équidistance de chacune des sources, qui est distinguée par l'image.

Jean-Baptiste Lallemand entend traduire le gigantisme de la saline. Il faut le recul du védutiste pour embrasser, même partiellement, l'ensemble des bâtiments. Lallemand conserve certes, dans cette *Vue des Salines de Lons-le-Saulnier, en Franche-Comté*⁵ (ill. 29, 30), le goût de la composition issu de sa passion pour la peinture hollandaise et confirmée lors de son voyage d'Italie. Les mêmes arbres conventionnels encadrent la vue, les mêmes « petits personnages (...) animent ses tableaux : bergères montées en amazone sur un cheval ou en âne, suivies de paysans à pied, à l'allure de soupirants »⁶. Mais Lallemand renonce, pour la *Description* puis le *Voyage pittoresque de la France*, au paysage de fantaisie. Il travaille d'après nature et semble conquis par l'exigence de vérité⁷. Ainsi, l'emplacement et l'élévation

¹ « N° 19 – Vue du Village de Montmorot, et d'une partie des Salines de Lons-le-Saulnier », *Voyage pittoresque de la France, Département du Rhin, Gouvernement de Franche-Comté*, 31^e livraison d'estampes, v. 1784 (Bnf Estampes, Ub 1, in-fol).

² André Bouvard, *La saline de Montmorot au XVIII^e siècle*, D.E.S., Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, 1967, p. 9 (Bibliothèque universitaire de Besançon). La saline de Lons-le-Saunier avait été fermée dès 1317 suite à la décision de la comtesse Jeanne de Bourgogne de centrer la production sur Salins (Christiane Roussel et Jean-François Belhoste, *Une manufacture princière au XV^e siècle. La Grande saline de Salins-les-Bains, Jura. Site et territoire*, Besançon, Asprodic, coll. « Cahiers du patrimoine. Inventaire général du patrimoine culturel », n° 81, 2006, p. 11-12).

³ André Bouvard, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Lettres patentes du 17 septembre 1743 (*ibid.*, p. 20).

⁵ Cat. 113 et 114.

⁶ Pierre Quarré, *Jean-Baptiste Lallemand, paysagiste dijonnais du XVIII^e siècle*, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1954, p. 7.

⁷ *Ibid.*

des bâtiments de graduation¹ sont conformes aux plans-masses² et dialoguent harmonieusement avec les descriptions contemporaines, notamment celle de l'*Encyclopédie* : « L'aile de Lons-le-Saunier [à droite], alignée de l'est-sud-est à l'ouest-nord-ouest, a 147 fermes, ou 1764 pieds de longueur. Elle ne reçoit que les eaux à 2 degrés, provenant de Lons-le-Saulnier (...). L'aile du puits Cornoz [à gauche], alignée du sud au nord, contient 78 fermes, ou 936 pieds. Elle reçoit les eaux des deux puits Cornoz et de l'étang du Saloir. L'aile de Montmorot [au milieu, la plus longue], alignée du sud-sud-ouest au nord-nord-est, a sur deux différents niveaux 162 fermes ou 1944 pieds »³. Les plans et descriptions de la saline, en 1756 et 1768, confirment la vérité du dessin : on distingue de gauche à droite, soulignés par la route de Lyon, un bâtiment de logements, l'habitation du directeur (il dissimule le bâtiment des bernes, desquelles se dégage une fumée blanche signalant l'activité des poêles et des fourneaux), le portail d'entrée aux armes du roi, le « bâtiment principal » et sa chapelle, enfin le long bâtiment des forges et magasins. L'ensemble est fermé d'une enceinte, selon la consigne de la Ferme générale, soucieuse d'assurer la protection de la précieuse marchandise⁴.

La vérité de la restitution est-elle, pour autant, un gage d'intelligibilité ? Lallemand est confronté aux limites de la forme choisie pour rendre compte d'un établissement complexe. Si l'aquarelle, par le contraste des couleurs, permet une légère différenciation des bâtiments, l'eau-forte de François-Denis Née confirme la première impression de confusion, voire de désordre⁵. Les constructions se superposent, serrées entre le premier plan vallonné, les collines de Bresse et l'horizon bas, cher aux admirateurs de Vernet. Si la *veduta* permet de suggérer l'importance de l'usine, elle compromet ici toute pédagogie par l'image. D'où la seconde option, promise à un bel avenir pour la représentation des lieux de la grande industrie : la multiplication des dessins. Les deux vues suivantes, plus rapprochées, ne montrent qu'une partie des bâtiments de graduation de Cornoz et de Lons-le-Saunier⁶. Leur gigantisme n'en est que plus affirmé. Mais ces images n'informent guère. L'auteur de l'« explication » sait qu'il faut encore s'approcher : « l'usage (...) des bâtiments immenses dans lesquels ces eaux se préparent, s'épurent et se réduisent, ne pouvant trouver sa place

¹ « Les bâtimens (sic) de graduation ont été inventés pour épargner la grande quantité de bois que l'on consumerait en faisant entièrement évaporer par le feu les eaux à un faible degré de salure » (*Encyclopédie, op. cit.*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 565).

² Raphaël Favereau, « 39 - Montmorot, rue des salines. Saline-archives », dossier de l'Inventaire général, Franche-Comté, IA39000086, 1996. Voir notamment l'extrait du plan cadastral de 1810.

³ *Encyclopédie, op. cit.*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 566.

⁴ André Bouvard, *op. cit.*, p. 243 ; Raphaël Favereau, dossier cité, doc. 3.

⁵ Cat. 114.

⁶ Cat. 116 et 118.

dans ce texte, nous nous sommes bornés à présenter quelques vues relatives à ces grands travaux, en attendant que nous puissions en donner des détails plus circonstanciés »¹. Lorsque le texte fait défaut, la charge de l'explication revient à l'image seule. Ainsi, la planche suivante rassemble la *Vue d'une chaudière* et la *Vue d'une grande roue qui sert à porter l'eau aux salines de Lons-le-Saulnier*² (ill. 31 à 33). Mais l'illusion, la fiction pédagogique demeure entière. L'intention de la planche n'est pas celle de l'exposé technique : le second dessin, par exemple, ne trahit aucune compréhension du mécanisme de l'une de ces « cinq roues [encore très imparfaitement décrites par l'*Encyclopédie*] de 28 piés de diamètre, que fait mouvoir successivement la petite rivière de Valière (sic), port[ant] à leur axe des manivelles de fonte qui, en tournant, tirent & poussent des balanciers, dont le mouvement prolongé jusque dans les bâtimens, y fait jouer 40 pompes »³. Le dessinateur n'entend pas suggérer son fonctionnement. Se rapprocher encore, comme les visiteurs représentés à droite sur la *Vue de la chaudière*, ce n'est pas chercher à mieux comprendre le sens de l'objet technique : c'est éprouver la chaleur du poêle, profiter du spectacle du feu et de la vapeur.

Les cinq vues de la saline de Montmorot expriment ainsi les limites du paysage de *veduta* pour accomplir le projet « descriptif » des « gens de lettres » qui, avant la rupture éditoriale de 1784, entendaient nommer, classer, expliquer. Elles rappellent simplement, en contrepoint, les qualités du genre pour la mise en valeur des architectures et paysages manufacturiers les plus prestigieux, fruit de l'héritage colbertien et de la fortune présente, proclamée, de l'« une des plus puissantes et des plus anciennes monarchies de l'Europe »⁴.

Premières usines pittoresques : l'industrie comme finalité de l'histoire naturelle

Sur le parcours – sans doute plus dicté que choisi – des artistes, se dressent encore de modestes édifices, lieux de l'activité fabricante à l'architecture moins ostentatoire. Un projet d'ambition nationale et de nature descriptive ne pouvait tout à fait les négliger. C'est ici l'occasion d'une victoire du troisième critère de sélection, fidèle reflet de la volonté des auteurs, naturalistes et économistes : l'industrie naît de la connaissance de la nature dont elle exploite les richesses. Il n'est pas surprenant que ces planches, jalonnant la *Description*

¹ « N° 23 – Vue d'une grande roue qui sert à porter l'eau aux salines de Lons-le-Saulnier », *Voyage pittoresque de la France, Département du Rhin, Gouvernement de Franche-Comté*, 31^e livraison d'estampes, v. 1784 (Bnf, Ub 1, in-fol).

² Cat. 119 à 122.

³ *Encyclopédie, op. cit.*, tome XIV, Neuchâtel, 1765, p. 566.

⁴ « Introduction », *Voyage pittoresque de la France*, s.d., v. 1784-1787, p. V (Bnf Estampes Ub 1 in-fol).

– Bourgogne, Franche-Comté, Dauphiné, Languedoc –, disparaissent bientôt du *Voyage*, plus soucieux de valoriser les nobles constructions. La réponse des artistes au discours de l’histoire naturelle, entre 1780 et 1784, emprunte la forme du paysage « pittoresque » renouvelé par la « découverte des Alpes » et l’influence anglaise. La fréquence du terme, marié précocement aux figurations de l’industrie, justifie d’en redire ici l’histoire¹. Attestée depuis le XVI^e siècle dans les *Vite* de Vasari, et depuis le XVII^e siècle en France, l’expression « à la pittoresque » signifie « à la manière des peintres », désignant aussi bien leur originalité que leur expressivité. Dès 1747, Dezaillet d’Argenville publiait un *Voyage pictoresque de Paris, ou Indicateur de tout ce qu’il y a de plus beau en peinture, sculpture et architecture*. L’adjectif avait pourtant déjà perdu, en partie, son sens didactique de « relatif à la peinture », le pittoresque devenant ce « choix piquant et singulier des effets de la Nature assaisonné de l’esprit et du goût et soutenu par la raison »². Le développement d’une nouvelle sensibilité esthétique, apparue en Angleterre dans l’art paysager – celui des jardins comme celui de la peinture³ – avait gagné la France : « Le *pittoresque*, comme les bonnes diligences et les bateaux à vapeur, nous vient d’Angleterre ; un beau paysage fait partie de la religion comme de l’aristocratie d’un Anglais ; chez lui c’est l’objet d’un sentiment sincère »⁴. On accorde à l’écrivain anglais Thomas Gilpin⁵ la paternité d’une définition nouvelle ainsi formulée : « selon Gilpin, le pittoresque s’oppose à la grandeur : la grandeur est provoquée par l’unité de couleur et la longue continuation des lignes, le pittoresque est "l’union d’une variété de parties formées par des objets rudes" ; des contrastes, des lignes brisées, "les restes élégants de l’ancienne architecture de ruine", des groupes heureux de personnages, tels sont les éléments d’un paysage pittoresque »⁶. Attestée par le *Dictionnaire de l’Académie française* en 1778, la nouvelle acception avait franchi la Manche en même temps que l’adjectif « romantique ». Dès 1777, le marquis de Girardin employait ce dernier, au sujet de la peinture de paysage, dans son traité *De la Composition des paysages ou des moyens d’embellir la nature autour des habitations, en joignant l’utile à l’agréable*. C’est en ce sens, également, que Rousseau l’emploie dans ses *Rêveries*. Significativement, les auteurs de la *Description*

¹ Odile Parsis-Barubé, « "La fabrique du pittoresque" des Lumières au Romantisme », dans Lucie Goujard, Annette Haudiquet, Caroline Joubert et Diederick Bakhuys (dir.), *Voyages pittoresques. Normandie 1820-2009* (cat. exp., Cean, Rouen, Le Havre), Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 27-33.

² Coytel, 1721, cité dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Hachette, p. 1532.

³ Jean-Rémy Mantion, « Desseins de paysages : du jardin au paysage à la fin du XVIII^e siècle », Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starky (dir.), *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 277-290.

⁴ Stendhal, *Mémoires d’un touriste*, Callmann-Lévy, édition de 1950, t. 1, p. 87.

⁵ *Observations relative to picturesque beauty* (Londres, 1770-1792) ; *Essay on prints containing remarks upon the principles of picturesque beauty* (Londres 1768, rééd. en Angleterre, en Allemagne et en France).

⁶ Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 200.

générale et particulière de la France n'en font pas usage. Point d'éloge ici de la pure nature. L'utilitarisme de la *Description* façonne le discours, la composition des paysages et le traitement des motifs.

Ce sont d'abord, sans surprise, des « fabriques sur la rivière »¹. Non plus, on l'a dit, ces moulins métaphoriques, porteurs d'une signification religieuse, mais ces moulins rêvés par Diderot², où convergent les eaux des torrents et dont « la roue marque l'interface entre la nature et les techniques humaines. Sa rotation est le témoin de la transformation de l'énergie physique en énergie mécanique utilisable »³. Tout commence par le cours d'eau. Lorsque Jean-Baptiste Lallemand propose pour la *Description* de Bourgogne, vers 1782, un dessin titré *Vue de la forge et du village d'Eureux en Franche-Comté*⁴ (ill. 34), aussitôt le graveur et l'auteur de la notice corrigent : il s'agit d'une *Vue de la Saône*⁵ (ill. 35), « une Rivière des plus considérables du Royaume (...), navigable presque depuis sa source [qui] produit de très-grands avantages au commerce du canton. (...) Ses bords sont très-fertilisés ; ils offrent une multitude d'aspects agréables. Celui dont on jouit au village d'Eureux nous a paru mériter une place dans cette collection »⁶. Le moulin est toujours localisé. Bientôt, on lui accorde un nom. Certes, Lallemand demeure troublé par l'indifférenciation des enveloppes bâties. Il confond par exemple, dans le titre du dessin n° 46a, un « foulon » et une « usine » – c'est-à-dire une « usine à fer »⁷. Mais le graveur et l'auteur du commentaire apportent les précisions nécessaires : cette première vignette de la planche 46, *Vue principale d'une usine entre Plombière et Dijon*⁸ (ill. 36), montre bien le « martinet » de Talant entraîné par la rivière de l'Ouche, alors que la seconde vignette, *Vue d'un foulon et du fort des Fées, près de la Chartreuse de Dijon*, montre le « foulon de la Daubière », « dessiné (...) à cause de sa situation pittoresque »⁹.

¹ Jean Starobinski, *La fabrique sur la rivière*, Florence, Leo S. Olshki, 1994, p. 369-381, cité par Madeleine Pinault-Sørensen, « Les quatre Eléments dans les planches de l'*Encyclopédie* », Sylviane Albertan Coppola et Anne-Marie Chouillet, *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, actes du colloque de Joinville (10-12 juillet 1995), Paris, Klincksieck, 1998, p. 224.

² Voir *supra*, l'introduction du présent chapitre.

³ Jean Starobinski, cité par Madeleine Pinault-Sørensen, *loc. cit.*, p. 224.

⁴ Cat. 111. Village de Vereux.

⁵ Cat. 112.

⁶ « N° 14 – Vue de la Saône, prise au Village d'Eureux en Franche-Comté », *Voyage pittoresque de la France, Département du Rhin, Gouvernement de Franche-Comté*, 30^e livraison d'estampes, v. 1784 (Bnf Estampes, Ub 1 in-fol).

⁷ « Dans les textes juridiques ou administratifs le mot usine désignait les établissements qui utilisaient l'énergie hydraulique. Il a été employé surtout pour les forges et hauts-fourneaux, beaucoup plus rarement pour les autres établissements industriels établis sur des cours d'eau » (Maurice Daumas, *op. cit.*, p. 150).

⁸ Cat. 126.

⁹ « N° 46 – Vue de deux usines aux environs de Dijon », *Description [générale et] particulière de la France, Département du Rhône, Gouvernement de Bourgogne*, 15^e livraison d'estampes, v. 1782.

Plus encore, le Dauphiné de Ballin et Guettard est propice à cette fusion, par l'image, de la nature et de l'industrie. L'historiographie a souligné l'originalité de ces planches qui, dès les premières livraisons, vers 1782, représentent les formes géologiques singulières de l'Oisans¹. Il s'agit, en premier lieu, de « concourir à étendre la science de la Minéralogie, & la théorie de la terre en général »². Mais cette connaissance de la province, « celle de la France qui offre peut-être le champ le plus vaste à déchiffrer aux naturalistes », permet ensuite de détailler « les ressources multipliées qu'elle peut offrir à l'industrie »³. Ainsi, les dessins géologiques de Ballin, selon la proposition de Frédéric Barbier, sont « au cœur du projet encyclopédique d'une nature doublement humanisée. D'un côté, l'éclatement même de l'analyse, du classement et de la dénomination, favorise l'appropriation du monde extérieur, tandis que d'autre part l'homme, au-delà de cette observation et de ce travail de catalogage, est immédiatement présent par l'emploi qu'il fait des richesses répertoriées »⁴. Cette double appropriation – par l'image qui désigne, par l'usage des ressources identifiées – ne peut toutefois s'accomplir sans l'évocation de l'usine : les planches consacrées aux sites métallurgiques viennent ainsi clore la série.

La nature foisonnante et les quatre Eléments se conjuguent pour donner vie aux usines. Ainsi sur cette *Vue du site du fourneau de fonte de fer de la Gorge d'Alleverd, de ses trompes, de son maillot, et des cascades qui forment les différentes chutes d'eau*⁵ (ill. 37, 38) composée vers 1782 par Gabriel Ballin. La terre regorge de ces « Mines de fer, qui approvisionnent tous les fourneaux de la Province » et porte ces « bois qui en favorise l'exploitation »⁶. Les eaux du Bréda se jettent en abondance au premier plan de l'image. L'artiste, sur le dessin préparatoire, en suggère le mouvement et l'écume par une succession de traits vifs et fins à la gouache bleue et blanche. L'air est produit dans « ces machines hydrauliques qu'on appelle *trompes* (...) qui sont autant de canaux au travers desquelles les eaux s'introduisent, et se précipitant dans une grande cuve au fond de laquelle il y a une pierre plate fort large, y occasionne par leur chute un vent fort, qui est conduit par des tuyaux jusqu'au fourneau »⁷.

¹ Frédéric Barbier, « Les formes du livre », dans Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, « Le livre triomphant, 1660-1830 », Paris, Promodis, 1984, p. 578 ; Madeleine Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle*, op. cit., p. 249.

² *Description [générale et] particulière de la France, Département du Rhône, Gouvernement du Dauphiné*, 18^e livraison d'estampes, v. 1782, [p. 1] (Bnf Estampes, Ub 2 in-fol).

³ *Ibid.*, 11^e livraison d'estampes, v. 1782, [p. 1].

⁴ Frédéric Barbier, *loc. cit.*, p. 578.

⁵ Cat. 130 et 131.

⁶ « N° 17 – Vue du site d'Alleverd... », *Description [générale et] particulière de la France, Département du Rhône, Gouvernement du Dauphiné*, 18^e livraison d'estampes, 1782 (Bnf Estampes, Ub 2 in-fol).

⁷ « N° 18 – Vue du site du fourneau de fonte de fer de la gorge d'Alleverd... », *ibid.* ; l'eau-forte de Melle Denis, d'après l'aquarelle de Ballin, est reproduite et utilisée comme source d'histoire matérielle par Jean-François

Enfin, le feu transforme le minerai et le charbon au cœur du haut-fourneau, entretenu par le « vent » des trompes, servi par quelques silhouettes d'ouvriers et représenté au point d'équilibre de la composition. Ballin dessine au sommet de l'édifice une flamme orangée, petite mais vive, surmontée d'un léger panache de fumée (ill. 37). On mesure l'écart entre l'intention du dessinateur et la traduction de son œuvre par l'eau-forte : M^{elle} Denis interprète les écorces, les feuillages esquissés par le dessinateur, assouplit les mouvements du torrent, et ne peut montrer la flamme.

Le mariage précoce de l'industrie et du pittoresque consacre-t-il un premier effacement de l'entreprise descriptive, porteuse de la promotion et de l'actualité technique ? Tel n'est pas l'objet de ces images. La *Vue des fourneaux et des forges de Mr. le Comte de Barral, où l'on fabrique le fer*¹ (ill. 39), troisième et dernière planche consacrée par Gabriel Ballin aux forges d'Allevard, constitue le portrait pittoresque d'une usine moderne affichant sa plus récente innovation. Le torrent de Bréda s'élanche depuis la droite, au second plan de la composition, jusqu'au premier plan qu'il inonde. Six bâtiments juxtaposés bordent la rive opposée. Derrière le second, en partant de la gauche, se distingue la silhouette discrète d'un haut fourneau, surmonté de flammes et de fumée blanche. Une première description, sans référent – donc potentiellement tautologique –, devinerait aisément le « souci d'exactitude » de l'artiste, appliqué à rendre notamment « le détail de la grande halle »². Mais que nous montre exactement cette image ? Un fourneau fume : on songe au site de la Gorge³ qui, comme le suggère le titre de l'œuvre (« fourneaux » est indiqué au pluriel), possédait deux hauts fourneaux accolés⁴. La confrontation de l'œuvre avec le plan de 1817 vient toutefois infirmer cette hypothèse⁵. Si l'artiste avait choisi de se placer en amont du Bréda, et non en aval comme sur la vue précédente⁶ – les bâtiments sont représentés à droite –, il eût été contraint d'inverser la course du torrent. Ballin paraît donc – sauf inversion de l'image elle-même, dont les dessins préparatoires font défaut – s'être placé en aval, beaucoup plus bas, choisissant de représenter le site de Pomine. L'examen de l'inventaire après décès de Jean-Baptiste François de Barral, fournissant la « description des fourneaux, martinets et

Belhoste, *Fonte, fer, acier. Rhône-Alpes, XV^e-début XX^e siècle*, coll. « Images du Patrimoine », Lyon, Inventaire général – A.D.I.R.A. Rhône-Alpes, 1992, p. 39.

¹ Cat. 132.

² Marianne Clerc, « De la forge de Vulcain aux usines à fer », *loc. cit.*, p. 45.

³ « Vue de la Gorge où domine la halle à charbon » : légende proposée, pour la planche n° 31, par Jean-François Belhoste et Jean-Michel Chaplain dans *Histoire des forges d'Allevard*, *op. cit.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ A.D. 38, 46 J 370, plan de situation des forges d'Allevard en 1817.

⁶ Cat. 131.

dépendances »¹ en 1785, confirme cette hypothèse. Se succèdent, de l'amont vers l'aval, sur le site de Pomine, un « moulin à blé », une « scie à eau », un « bâtiment dans lequel est une pierre à aiguiser qui (...) sert aujourd'hui à piler le plâtre », un « martinet », la « maison du mineur Coquan » ; derrière, un fourneau en ruine « construit il y a peu d'années par le défunt mais dont on ne fait aucun usage » ; enfin, un « magasin à charbon »². Les sept bâtiments sont représentés. La scie à eau « est absolument ouverte et sans mur. Le toit qui la couvre est soutenu par six poteaux. Il est à deux pentes » ; le martinet présente « une grande porte ouverte au midi ». On sait en outre que Jean-Baptiste François de Barral avait fait édifier en 1788, sous la direction du « métallurgiste piémontais Binelli, alors directeur des fonderies d'argent d'Allemont (...) un nouveau fourneau "à la mesure de Franche-Comté" réputé beaucoup moins gourmand en combustible »³. L'expérience fut un échec, la compétence routinière des ouvriers ayant compromis l'adaptation de l'innovation.

Ainsi, la confrontation de l'image à la description notariale permet de saisir en partie le sens de l'image. Gabriel Ballin a fixé l'actualité d'une expérience technique et industrielle, celle du fourneau comtois⁴. D'où le titre de la planche ouvrant la série, par là même explicité : *Vue du site d'Allevard, de son château et de ses jardins, appartenant à M. le Comte de Barral, Marquis de la Bartie d'Arvillard, Baron de la Roche Commier, Seigneur d'Allevard et autres lieux, Président à Mortier au Parlement de Grenoble, des cascades, du torrent de Bréda, du nouveau fourneau de fonte, et des fabriques de fer, à l'issue de la Gorge d'Allevard*⁵ (ill. 40). Le site de Pomine, lieu de l'innovation, est privilégié par rapport à celui de la Gorge. Comment expliquer enfin la mention portée sous les trois planches : « Tirée du cabinet de M. le Président de Barral » (pl. 18 et 31) ou « Tiré du Cabinet de Mr. Le Comte de Barral fils » (pl. 17) ? On doutera que l'artiste ait puisé ses modèles dans lesdits cabinets. Aucun dessin similaire n'est aujourd'hui localisé, et la comparaison avec la *Vue des cascades et jardins du Château d'Allevard* (1770-1775, ill. 41), œuvre du Grenoblois Jacques-André Treillard antérieure à 1778 et de composition fort différente, n'est pas convaincante⁶. L'auteur des *Treize des plus belles vues de la province du Dauphiné* (1769-1775) a certes dressé, le premier, une vue d'Allevard montrant de manière approximative la même succession de

¹ A.D. 38, 46 J 445, art. 38-46. Source reproduite dans Jean-François Belhoste, *Une histoire des forges d'Allevard des origines à 1885*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle, EHESS, 1982, t. 2, p. 78-88 (dactyl.).

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, t. 1, p. 90.

⁴ De durée fort limitée : le nouveau fourneau fut un échec, faute de compétences sur place (Jean-François Belhoste, *Une histoire des forges d'Allevard des origines à 1885*, *op. cit.*, p. 90).

⁵ Cat. 129.

⁶ Marianne Clerc, « De la forge de Vulcain aux usines à fer », *loc. cit.*, p. 45.

bâtiments, cantonnés à la marge gauche de l'image, en amont du château et de ses jardins¹. Mais Ballin travaille d'après nature, il saisit sur le vif un événement singulier. Sans doute ses paysages étaient-ils destinés aux propriétaires des lieux. Œuvres de fonction privée, elles furent conjointement diffusées auprès d'un plus large public, le conviant à savourer l'alliance, en ce lieu, de la modernité avec la « vue pittoresque au bout du jardin »². Loin de s'opposer, la représentation vraisemblable du nouvel équipement et celle, vive et détaillée, de la nature luxuriante qui l'alimente, se conjuguent pour commémorer l'événement industriel.

*

* *

L'origine de ces quelques vues à motifs industriels est donc à rechercher dans la convergence de deux mouvements : d'une part l'évolution de l'art du paysage, portée par le goût du public, récent amateur de vues urbaines et de peinture naturaliste hollandaise, autorisant par exemple l'introduction des fours et autres « fabriques » modestes dans le paysage ; d'autre part la transformation du regard porté par le pouvoir monarchique et les élites urbaines sur le territoire et l'économie du royaume. Sauf exception, l'initiative n'est pas venue des entrepreneurs – la proposition concerne les paysages, non les représentations du travail. Il s'agit d'« Exalter le commerce », de proclamer « la gloire du royaume, le rêve de sa prospérité »³ : quelques *veduta* et vues d'architecture portent l'image brillante d'une industrie en majesté. La même dynamique, conjuguée à l'essor du voyage scientifique et pittoresque, explique en partie le projet éditorial et artistique de la *Description générale et particulière de la France*. Les dessinateurs de vues topographiques, soucieux de la « vraie » nature plutôt que de la « belle » nature, offrent du royaume manufacturier, de ses monuments comme de ses modestes fabriques, le visage de la variété, du dynamisme et du prestige, tout en explorant les voies possibles de leur intégration dans le paysage.

¹ Cat. 14.

² Lettre de Paulin de Barral au directeur d'Allevard, évoquant « un éventuel acquéreur qu'il conven[ait] de ne pas décevoir » (Denis Woronoff, *L'Industrie sidérurgique en France pendant la Révolution et l'Empire*, Paris, EHESS, 1984, p. 125).

³ Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, p. 50. A propos des *Ports de France* de Joseph Vernet.

Point de refus de l'industrie mais son double enracinement : dans la tradition monarchique, qui sert la promotion de l'initiative contemporaine, et dans les richesses naturelles du royaume, l'activité comme l'innovation s'inscrivant dans la continuité d'une communion séculaire. Ces images de l'industrie, elles aussi, parlent de l'alliance du beau et de l'utile. Dans le paysage ouvert comme dans le bras pittoresque d'un torrent de montagne – deux formules pérennes – l'artifice industriel permet l'interprétation par l'image de ce que les auteurs de la *Description* admiraient dans la réalité : « la nature et l'art contribuent de concert à rendre cet endroit des plus pittoresques »¹.

¹ « N° 31. Vue des fourneaux et des forges de Mr. le Comte de Barral, où l'on fabrique le fer », *Description [générale et] particulière de la France, Département du Rhône, Gouvernement du Dauphiné*, 24^e livraison d'estampes, v. 1784 (Bnf Estampes, Ub 2 in-fol).

CHAPITRE II

L'industrie pittoresque

(v. 1800 - v. 1840)

« En approchant de Lyon je fus tenté de prolonger ma route pour aller voir les bords du Lignon ; car, parmi les romans que j'avais lus avec mon père, l'Astrée n'avait pas été oublié, et c'était celui qui me revenait au cœur le plus fréquemment. Je demandai la route du Forez ; et tout en causant avec une hôtesse, elle m'apprit que c'était un bon pays de ressource pour les ouvriers, qu'il y avait beaucoup de forges, et qu'on y travaillait fort bien le fer. Cet éloge calma tout à coup ma curiosité romanesque, et je ne jugeais pas à propos d'aller chercher des Dianes et des Sylvandres chez un peuple de forgerons. La bonne femme qui m'encourageait de la sorte m'avait sûrement pris pour un garçon serrurier »¹.

Dans son errance, Rousseau détournait ses pas du chemin conduisant vers un pays de forges. Par ce refus dépourvu d'ambiguïté, il formulait, en pionnier selon Jacques Noiray, « l'idée romantique d'un viol de la nature par l'industrie des hommes »². Il offrait ainsi « la

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, livre IV (1731-1732), Paris, Librairie artistique, H. Launette et C^{ie}, 1889, p. 161.

² Jacques Noiray, *Le romancier et la machine*, op. cit., t. 1, p. 18.

première expression littéraire » de « l'opposition, si nette pendant tout le XIX^e siècle, et bien au-delà, entre l'activité industrielle et le charme de la vie champêtre »¹. La condamnation esthétique de l'industrie, contrepoint d'une condamnation morale de la machine², semble puiser ses racines aux origines du romantisme littéraire. Cet effort de disqualification culturelle est bien antérieur au *Rapport* du conte Léon de Laborde sur l'« Union des Arts et de l'Industrie » de 1856 – rédigé suite à l'Exposition universelle londonienne de 1851 – qui entérinerait, selon la proposition de Pierre Francastel, la rupture de l'alliance du Beau et de l'Utile défendue par les encyclopédistes au siècle précédent. De fait, les voix hostiles des poètes, celles de Musset, Vigny, Théophile Gautier puis Baudelaire ou Leconte de Lisle³ ont toujours surpassé, auprès de la majorité des écrivains de la période, l'expression adverse : jusqu'à la préface des *Chants modernes* de Maxime Du Camp (1855), le saint-simonisme littéraire, célébrant le progrès par la technique et l'industrie, n'avait construit qu'une opposition fort médiocre à ce « courant misotechnique »⁴. Conservons cette proposition, quitte à la nuancer lors de recherches futures. Du côté des artistes, la même attitude générale, toujours soulignée par l'historiographie semble confirmée à la lecture, par exemple, du *Journal* d'Eugène Delacroix, sceptique à l'égard des « idées baroques de progrès continu que Saint-Simon et autres ont mises à la mode »⁵. L'évidence du refus, de cette « aversion instinctive des poètes et des artistes pour les merveilles de la civilisation »⁶ (Théophile Gautier) constitue l'argument invariable, prioritairement avancé pour expliquer la rareté de la thématique industrielle en peinture durant la première moitié du XIX^e siècle⁷. S'y trouvent associés, d'une part, le poids de la tradition académique et d'autre part, pour les artistes souvent curieux de sujets contemporains, l'éloignement, la méconnaissance, la fermeture du monde de l'industrie.

Une telle vision, hostile et distanciée, semble le fruit d'une lacune profonde : il manquerait aux artistes l'expérience concrète de l'usine. D'où la nécessité de mieux cibler

¹ *Ibid.*

² Agent d'un affaiblissement du corps et de l'âme, quand le travail des mains assure l'indépendance de l'artisan père de famille : « A force de rassembler des machines autour de nous, nous n'en trouvons plus en nous-mêmes » (Jean-Jacques Rousseau, *L'Emile*, cité par Jacques Noiray, *op. cit.*, t. 1, p. 18).

³ Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, Plon, 1932, t. I, p. 352, cité par Jacques Noiray, *op. cit.*, t. II, p. 247.

⁶ Théophile Gautier dans *La Presse*, 1844, cité par Claude-Marie Book, « Théophile Gautier et la notion de Progrès », *RHS*, oct.-déc. 1967, p. 545-557.

⁷ On notera qu'un détour par la littérature est également nécessaire, par exemple, à Francis D. Klingender : il ne peut construire sa dialectique, dont le deuxième mouvement traitement de l'opposition culturelle à l'industrialisation et ses conséquences sociales en Angleterre, sans recourir au roman de l'époque victorienne, alors que seules les œuvres de John Martin lui offrent une vision sceptique voire dénonciatrice de la modernité (Francis D. Klingender, *Art and Industrial Revolution*, *op. cit.*, p. 86 et suivantes).

l'enquête, quitte à réduire le champ de la création observée, afin de ne plus décourager l'inventaire des œuvres. Les études littéraires, une nouvelle fois, ont depuis longtemps indiqué le gisement principal : les attitudes plus complexes, plus ambiguës et plus riches à l'égard de l'industrie, du chemin de fer, de leurs marques dans le paysage, abondent dans les relations de voyage. Jacques Noiray note que Faujas de Saint-Fond à la fin du XVIII^e siècle, Astolph de Custine en 1822, Théophile Gautier lui-même, en 1846, chez Cockerill en Belgique, « hésitent entre la terreur et l'admiration, et cherchent à prendre leurs distances, à transformer en spectacles inoffensifs, par le travail de l'élaboration littéraire, la brutalité de cette réalité nouvelle »¹. En 1839, Victor Hugo remontait la Meuse en bateau à vapeur (le « Cockerill »). Quittant Namur, il contemplait un « paysage (...) encore beau, mais on y voit apparaître un peu trop souvent la cheminée de l'usine, ce triste obélisque de notre civilisation industrielle »². Il dénonçait, devant « les hauts-fourneaux de M. Cockerill », « la dévastation (...) faite par l'industrie », puis s'approchant enfin, après le coucher du soleil : « Là, j'ai admiré véritablement l'industrie. C'est un beau et prodigieux spectacle, qui, la nuit, semble emprunter à la tristesse solennelle de l'heure quelque chose de surnaturel »³. David Charles a souligné l'effort de Victor Hugo, dans ses « Voyages » rédigés entre 1834 et 1845, pour « réduire cette altérité esthétique et culturelle [le bateau à vapeur et la locomotive⁴, puis l'usine métallurgique], où la littérature risque sa compétence à faire signifier le réel, où la civilisation industrielle engage son intégration à l'histoire »⁵. Mais l'expérience, toujours, a lieu hors de France. Notons que l'étude, dans une perspective d'histoire culturelle de l'industrie, de l'abondante littérature de voyage hexagonale demeure un sujet en friche.

Les œuvres des artistes montrent-elles cette même violence faite au paysage, exigeant le même effort curatif, source éventuelle de création formelle ? La première tentation, éveillée par les travaux britanniques et germaniques⁶, invite à privilégier, ici encore, les travaux des peintres et dessinateurs français réalisés hors des frontières. L'« image-symbole de la révolution industrielle en Grande-Bretagne »⁷, *Coalbrookdale de nuit* (1801), par exemple, est l'œuvre d'un exilé français, Philippe Jacques de Loutherbourg⁸. On ne saurait négliger

¹ Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 21-22.

² Victor Hugo, *Le Rhin*, lettre septième, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 51.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ Sur l'image artistique du chemin de fer, voir notamment les stimulants échanges de points de vue rassemblés dans les actes du colloque : « Arts et Chemins de fer », *Revue d'histoire des chemins de fer*, n° 10-11, printemps-automne 1994.

⁵ David Charles, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Voir *supra*, p. 19-30.

⁷ Wendy Sheridan, « Coalbrookdale de nuit », *La Révolution française et l'Europe*, *op. cit.*, t. 1, cat. 345, p. 255.

⁸ Voir *supra*, p. 119-120.

toutefois d'interroger l'immense production de tableaux, dessins et estampes françaises au cours de la première moitié du XIX^e siècle : il faut considérer l'œuvre des paysagistes, les toiles exposées au Salon, les aquarelles, les croquis de voyages, les eaux-fortes et surtout les lithographies de paysages pittoresques dont les albums et feuilles isolées se multiplient à partir de 1810, à Paris comme dans les ateliers lithographiques de province récemment installés. Vers 1840 s'achève la période des premières découvertes, portées par la vogue des albums de paysages pittoresques, à laquelle succède le temps des artistes et des productions plus spécialisés. Durant la période comprise entre 1800 et 1840, 777 œuvres (55 dessins préparatoires déduits), soit 106 peintures, 203 dessins isolés ou en albums et carnets, 467 estampes (dont 394 lithographies) et un papier peint panoramique ont été recensés. Si l'industrie est encore un ailleurs, elle l'est en dehors comme à l'intérieur des frontières.

L'évolution quantitative est nette, mais le traitement des motifs industriels s'inscrit d'abord dans la continuité des expériences précédentes. Leur intégration dans le paysage est toujours un fait dominant. Quelle fut, par suite, l'attitude des artistes face aux constructions nouvelles, hautes usines textiles, forges à l'anglaise et cheminées fumantes ? Les « portraits » d'usine, destinés aux intérieurs privés de quelques rares industriels, sont les héritières des anciens « portraits » de manufactures. La nouveauté réside toutefois dans leur multiplication par la lithographie et dans l'invention, surtout, des premières séries spécialisées de vues d'usines, au service de l'image d'un territoire industriel et de ses acteurs.

1. Contemplation et recherche de l'harmonie

Évitement, indistinction

Parcourir l'œuvre peinte d'un paysagiste actif avant 1840, feuilleter ses carnets d'esquisses, un album d'estampes et ne pas trouver d'usine : l'expérience est commune, mais autorise-t-elle à poser l'hypothèse d'un rejet ? Il existe des exemples d'évitements manifestes. Sauf exception, on le verra, les dessinateurs des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor et Nodier ne s'arrêtèrent que fort peu devant les ateliers et usines de la France industrielle¹. Les productions provinciales ne sont pas en reste, quoique plus attachées, dans la tradition des voyages savants du XVIII^e siècle, à la distinction des richesses économiques. Ainsi lorsque Monod, dessinateur de vues, aborde l'abbaye de Fontenay pour le *Voyage pittoresque en Bourgogne* (1832-1835) de Maillard de Chambure, il choisit de figurer l'intérieur du cloître². Certes, le titre mentionne la nouvelle affectation des bâtiments et le nom du propriétaire : « actuellement papeterie appartenant à Mr. Elie Montgolfier »³ (ill. 42). Le regard du spécialiste, en outre, pourra reconnaître « l'aile sud doublée du chauffoir dont émergent les cheminées »⁴. Mais ici la rencontre entre « l'enregistrement du pittoresque et la description statisticienne »⁵ se fait au profit du monument médiéval – où la lectrice romantique a remplacé les moines et médite sur la profondeur du temps – non en faveur de son nouvel usage.

Plus fréquente est l'indistinction de l'activité, dans le titre comme dans l'image. Pour un tiers des œuvres – 265 sur 813 entre 1800 et 1840 – le titre fait défaut ou ne désigne aucunement la fonction industrielle des bâtiments représentés. Sur ces 265 œuvres, les deux tiers environ présentent des signes iconiques forts : façade ou profil de hautes manufactures, usines à cheminées, fours, chantier naval, par exemple. Mais le tiers restant – moins d'une centaine d'œuvres, soit environ un dixième du total des 813 paysages recensés sur la même période – n'a pu être intégré que grâce à la proximité de leurs motifs avec ceux d'autres images (titrées quant à elles), grâce également à la connaissance de l'histoire des lieux, sans

¹ Cat. 526-527, 624-626, 1027, 1424.

² Cat. 1033. On compte dans cet album deux vues à motifs industriels : *Le Creuzot (Saône-et-Loire)* [pl. 16], *Restes du château d'Épinac* [pl. 22]. Voir cat. 1034 et 1035.

³ Cat. 1033.

⁴ Louis André, *L'abbaye de Fontenay, de Saint-Bernard au patrimoine mondial*, Paris, Belin-Herscher, 2003, p. 83.

⁵ Odile Parsis-Barubé, « "La fabrique du pittoresque" des Lumières au Romantisme », *loc. cit.*, p. 27.

que l'on puisse toutefois poser *a priori*, on le verra, que l'artiste ait ignoré la nature de ce qu'il représentait. L'exemple des abbayes et châteaux, convertis à la veille de la Révolution ou suite à la vente des biens nationaux, peut être évoqué rapidement. Fallait-il intégrer dans le catalogue les vues du château de Vizille dont le rez-de-chaussée abrita à partir de 1777, à l'initiative des Perier, une manufacture de papiers peints puis une fabrique d'indiennes¹, ou celles de l'abbaye de Royaumont, convertie en usine textile (filature, tissage, puis blanchiment et impression sur étoffes) à partir de 1791²? Concernant le château de Lesdiguières, à Vizille, c'eût été forcer l'image, oublier qu'aucune des vues consultées ne suggère la présence d'une activité – pas un détail, pas une figure n'évoque une livraison ou une expédition –, qu'aucune œuvre n'intègre en outre la filature de coton installée en 1819 dans une dépendance du parc³. Le sujet de ces œuvres est tour à tour archéologique et sentimental. A Royaumont, le doute est permis : une aquarelle anonyme datée des environs de 1860 montre le « bâtiment des moines transformé en filature et [le] nouveau bâtiment de tissage »⁴. Mais seuls l'artiste distingue les ruines et les bâtiments anciens, et « l'activité industrielle n'est pas clairement visible »⁵. L'étude se justifie, en revanche, lorsque l'artiste met en évidence la transformation du site pour besoin d'industrie. Charles Thévenin (1764-1838)⁶, au début du XIX^e siècle, a composé une vue de l'abbaye d'Aunay-sur-Odon, acquise en 1804 par les célèbres associés François Richard et Jean-Daniel Lenoir-Dufresne⁷ qui la convertirent en « filature et tissage [de coton] par mécanique »⁸. L'huile sur toile, anciennement conservée dans l'abbaye, a disparu lors de la fermeture, en 1993, de la Société laitière des fermiers normands, son dernier occupant. Une photographie, dont nous ne possédons malheureusement qu'une piètre reproduction (**ill. 43**) révèle la forte présence, à gauche, de l'aqueduc construit par François Richard pour relier le bief de dérivation à la roue

¹ Voir notamment la collection de peinture du musée de la Révolution française et, pour les estampes et dessin, le fond dauphinois de la bibliothèque municipale de Grenoble, Pd 45 Vizille (1, 2, 7), Pd 10 Vizille (3, 4), Pd 2 Vizille (1, 4).

² Jean-François Belhoste, « Des industries textiles à Royaumont (1791-1864) », dans Jean-François Belhoste, Nathalie Le Gonidec (dir.), *Royaumont au XIX^e siècle : les métamorphoses d'une abbaye*, Grâne, Créaphis, 2008, p. 33-56.

³ Françoise Ours, « Un siècle d'impression sur étoffes au château de Vizille », *Les Perier, une dynastie bourgeoise dans la Révolution* (cat. exp., 14 juil.-16 déc. 1984), Conseil Général de l'Isère, Musée de la Révolution française, 1984, p. 86-87.

⁴ Jean-François Belhoste, « Des industries textiles à Royaumont (1791-1864) », *loc. cit.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*

⁶ Il s'agit vraisemblablement d'un homonyme de Charles Thevenin (Châtillon-sur-Seine, 1827 - ?), fils de Théodore Thevenin, dessinateur et imprimeur-lithographe à Châtillon-sur-Seine.

⁷ Alain Leménorel, « Le Calvados à l'époque napoléonienne (1800-1815) Tournant ou continuité ? », *Annales de Normandie*, mars 1975, n° 1, p. 48.

⁸ A.N. Minutier central, XCVI/619, vente, 26 fructidor an XII, cité par Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, *op. cit.*, p. 233.

hydraulique entraînant les 5400 broches des mules jennies¹. Reste que seul un signe icono-que fort, associé à un titre explicite permet à l'image d'une abbaye, ou d'un château, de faire conjointement référence au passé et proclamer la nouvelle fonction du site. A Prémontré, pour ses *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* publiés en 1821 – contenant l'une des premières « séries d'usines » on le verra – Edouard Pingret a nimbé l'abbaye d'une épaisse fumée (ill. 100). Le titre de la lithographie répond au motif : *Verrerie de Prémontré, près Coucy le château, appartenant à Mr. de Vendôme*².

Ainsi, privé de mention écrite ou d'attribut désigné, les palais de l'industrie, séduisants par leur architecture, peuvent aussi bien disparaître dans l'image en tant que lieux de production. La manufacture de Sèvres ne court pas ce risque, toujours désignée par son titre officiel³. Était-il pertinent, en revanche, d'intégrer dans le catalogue les nombreux tableaux et estampes montrant, au cœur de Paris, le Pont Neuf et l'hôtel de la Monnaie, sans que le prestigieux établissement ne soit explicitement nommé ? Dès sa construction, le bâtiment de Jacques-Denis Antoine, dont Pierre-Antoine Demachy relayait sur la toile le grand succès public se fondit dans le paysage des peintres et dessinateurs de vues. Il fallut attendre la construction de sa nouvelle fonderie, et l'érection de sa cheminée au milieu des années 1830 pour que soit de nouveau désignée, à l'attention du spectateur, sa fonction productive. Aussi ne retiendra-t-on, par exemple, dans les seuls recueils de la série Topographie de la France du Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France, sur les quelques 50 paysages – pour le moins – intégrant l'hôtel de la Monnaie, que les 16 vues avec cheminée composées entre 1835 et 1870⁴.

Qu'en est-il des constructions vernaculaires abritant les activités variées de l'industrie rurale, ou les manufactures urbaines parfois indistinctes – malgré leur construction étagée – des immeubles d'habitation ? En l'absence de titre significatif, l'attitude oscille entre la crainte de porter sur les œuvres un regard anachronique, pétri de connaissance érudite sur les fonctions de bâtiments ordinaires, indiscernables sans analyse attentive, et celle qui désignerait l'artiste, *a priori* – et peut-être trop hâtivement – comme indifférent aux activités abritées derrière les façades représentées. La toile de Jean-Michel Grobon, déjà mentionnée,

¹ Philippe Bernouis, « Le passé industriel de l'ancienne abbaye d'Aunay-sur-Odon », dans *Abbaye d'Aunay-sur-Odon*, dossier d'inventaire, 2002, Caen, CG Calvados, documentation de la Direction des services culturels. Cet aqueduc, encore visible sur les cartes postales des environs de 1900, est aujourd'hui détruit.

² Cat. 531.

³ Cat. 200, 201, 204, 242, 251, 384, 457, 616, 908, 910.

⁴ Cat. 1343, 1440, 1446, 1763, 1780, 1818, 1892, 1953, 1969, 2254, 2281, 2285, 2331, 2332, 2338, 2362.

prend ici valeur d'exemple. Paysage urbain hollandisant composé vers 1794-1795¹, vraisemblablement exposé au Salon de 1806², *L'ancien quartier de la pêcherie à Lyon*³ (ill. 44) n'annonce aucunement, par son titre et sa composition, le choix d'un motif industriel. On peut lire cependant, à gauche, sur un bâtiment de trois étages : « Manufacture d'indiennes où l'on imprime sur toute [sic] sortes d'étoffes en soye, velour [sic], en dorure ». Or l'artiste était « issu du milieu de la Fabrique, puisque son père dirigeait une entreprise de rubans et de passemanterie »⁴. Ainsi, quoique ne représentant pas l'entreprise familiale – les productions diffèrent – Grobon connaissait intimement ce qu'il montrait.

L'indistinction des fonctions pouvait également conduire à négliger l'œuvre de Pierre-Louis Duplat (1795-1870), voyageur parisien qui, en 1829, parcourut l'ancienne province du Dauphiné. Formé dans l'atelier de Bertin où il fréquenta notamment Achille-Etna Michallon et Alexandre Pernot⁵, Duplat exposait au Salon depuis 1824. A Vienne, en Isère, la ville antique le retint d'emblée, mais son attention bientôt se déplaça vers la vallée de la Gère, aux rives densément bâties. Neuf croquis à la mine de plomb lui sont consacrés. La ligne est claire, nette, souvent résumée aux contours des motifs. A la simplicité du traitement, sans jeux d'ombre ni de remplissage, Duplat associe la restitution archéologique des détails : les bâtiments peuvent aujourd'hui, comme le propose Pascale Bodin, être nommés grâce à l'analyse de plans et de descriptions écrites⁶. Deux vues, *Le pont de Gère et les maisons du bord de Gère, le long de la rue Ecorcheboeuf* (ill. 45) et *Le pont de Gère et le clocher de Saint-André-le-Bas*⁷ montrent, juste après le pont, à droite, le bâtiment à trois étages de la fabrique de draps Bonnard édifée en 1810⁸. Une vue de *l'Ecluse sur la Gère au Gauchon*⁹

¹ Annette Haudiquet-Biard, *Vie et œuvre de Jean-Michel Grobon, peintre lyonnais (1770-1853)*, Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon, cahier 7, 1984, p. 32.

² « Vue de Lyon. On y voit le pont du Change, bâti dans le II^e siècle, par l'archevêque Humbert. Effet de soleil couchant » (*Explication des ouvrages de peintures, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans* [sic], exposés au Musée Napoléon, le 15 septembre 1806, Paris, Imprimerie des sciences et des Arts, 1806, n° 238). L'hypothèse de ce rapprochement est proposée par C. Durafor, « Jean-Michel Grobon », *Revue du siècle*, t. 7, 1893, p. 597, est reprise par Etienne Grafe, *L'œuvre de Jean-Michel Grobon (1770-1853) au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1983, et Françoise Viatte dans le catalogue de l'exposition *Sublime Indigo*, op. cit., cat. 279, p. 228.

³ Cat. 175.

⁴ Marie-Claude Chaudonneret, « Jean-Michel Grobon », *Les Muses de Messidor. Peintre et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire* (cat. exp., 22 nov.-11 fév. 1990), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1990, p. 94-101.

⁵ François Alexandre Pernot écrit dans son *Journal* : « 1812 (...). Je passai tout l'hiver chez M. Bertin, et c'est là que je connus Michallon, Rémond, Ricois, Villeneuve, Faure, Devilliers, Duplat, Boisseau et beaucoup d'autres artistes amateurs », repr. dans Denis Cailleaux (édit.), *François-Alexandre Pernot, 1793-1865, Journal d'un artiste au temps des romantiques*, Paris, Musée de la Vie romantique-Paris Musées, 1990, p. 18-23.

⁶ Pascale Bodin, Michèle-François Boissin, Roger Lauxerois, « La vallée de la Gère, vues de 1829 par P.-L. Duplat », *Paysage industriel à Vienne*, op. cit., p. 18.

⁷ Cat. 438, 439.

⁸ Pascale Bodin et al., *loc. cit.*, notice 2 et 3, p. 19.

⁹ Cat. 442.

montre « à droite, l'ancienne forge du chapitre de Saint-Maurice, reprise par la famille Vialleton à la Révolution et rapidement transformée en usine textile au début du XIX^e siècle ». Face à elle, sur la gauche du canal, on distingue « l'ancienne tannerie du chapitre qui fut exploitée par la famille Duyon jusque vers 1825 ; mais dans les années qui suivirent, ce bâtiment abrita une activité textile »¹. Voilà, songera-t-on, un bel exercice de lecture « matérielle », limitant les œuvres à leur valeur de sources pour l'histoire des lieux d'industrie. Mais Duplat, même s'il ne montre pas, comme Henri Blanc-Fontaine treize ans plus tard (1842), les rives de la Gère bordées de cheminées nouvellement élevées², sait qu'il dresse le paysage d'une vallée industrielle. Sur l'un des croquis, il prend soin de noter « Fabrique de teinture »³ (ill. 46). Sur le même dessin, « deux escaliers descendent directement vers l'eau de la rivière, offrant ainsi un accès rapide et commode pour le rinçage des draps »⁴. L'artiste compose à traits légers le paysage éphémère d'une vallée à l'activité croissante, où les unités de production, presque confondues avec les habitations, se distinguent par leur position et leurs aménagements sur le cours d'eau : quais et passerelles pour rincer ou puiser, avancées en encorbellement pour le séchage des toiles, roues hydrauliques pour la force motrice, à la veille de l'introduction des premières machines à vapeur. Le motif convient à l'artiste dans sa quête d'harmonie avec la nature, comme le traitement pittoresque du dessin contribue à la révélation d'un paysage traditionnel de l'industrie.

La relative indifférenciation du bâti, quoique tempérée par le traitement des détails, s'impose à l'artiste qu'il soit ou non aveugle aux fonctions des ateliers représentés. Que le regard soit parisien ou provincial ne change rien à l'affaire. Restons dans le Bas-Dauphiné, vu cette fois-ci par deux artistes grenoblois. Sur les 193 planches de l'*Album du Dauphiné* (Grenoble, Prudhomme, 1835-1839), lithographiées d'après les dessins de Victor Cassien et Alexandre Debelle, 10 planches montrent les industries variées de l'ancienne province⁵. Sans détour, le titre de la planche 124 désigne l'activité : *Haut-Fourneau d'Alleverd, coulée de fonte*⁶ (ill. 219). Il s'agit toutefois d'une exception. Un toponyme suffit le plus souvent à nommer le paysage. C'est ici le texte – indissociable des planches, dans la stricte logique des voyages pittoresques – qui informe le mieux sur la nature des motifs. Une vue de *Saint-*

¹ Pascale Bodin et al., *loc. cit.*, notice 6, p. 21.

² Cat. 1234 à 1244.

³ Cat. 443.

⁴ Pascale Bodin, Michèle-François Boissin, Roger Lauxerois, « La vallée de la Gère, vues de 1829 par P.-L. Duplat », *loc. cit.*, p. 22.

⁵ Cat. 1037 à 1048.

⁶ Cat. 1041.

*Gervais*¹ (ill. 47) est insérée non loin du texte de Jacques Berriat-Saint-Prix : « en suivant le cours de l'Isère, on rencontre, à six lieux au-dessous de Grenoble, un groupe d'habitations pittoresquement agglomérées sur la rive gauche de la rivière (...) C'est là qu'est le hameau du port, dépendant de la commune de Saint-Gervais qui a donné son nom à la fonderie de bouches à feu que l'on voit étalées sur la digue qui borde l'Isère »². Sur la vue, simplement titrée *Saint-Gervais*, Victor Cassien n'a pas représenté les canons de fonte. Il faut recourir au plan de la fonderie³ (ill. 48) pour en distinguer les bâtiments, presque confondus dans la masse du bourg, à l'arrière de la première ligne d'habitations. Au centre, le bâtiment à deux étages pourrait être le « logement du directeur »⁴. A gauche, derrière les arbres, l'artiste a figuré plusieurs édifices et surtout, presque indistincte, une cheminée en brique, de section carrée, vraisemblablement l'une des quatre cheminées des « deux fours à réverbère alimentés par les houilles d'Alleverd »⁵, encore visibles aujourd'hui⁶. L'intégration des formes de l'activité, presque inaperçues, non révélées par le titre de la planche mais soulignées par le texte, est plus net encore dans la vue de *Rives (Isère)*⁷ (ill. 49). Une diligence, d'un trait vif et enjoué, se dirige à toute allure vers le pont franchissant la Fure, dans le Bas-Rives. Victor Cassien restitue avec gourmandise la complexité des escaliers et balcons en bois de la haute maison dauphinoise dressée sur la rive opposée. Rien n'indique la présence de fonctions productives dans le paysage. Le texte, en revanche, ne tarit pas d'éloge sur la papeterie Blanchet : « la maison Blanchet frères et Kléber, marchant de perfectionnements en perfectionnements, a placé ses productions au premier rang »⁸. Pourtant, quoique située dans le Bas-Rives⁹, la papeterie n'occupa qu'après 1850 la pointe de la presqu'île dessinée par la confluence de la Fure et du Réaumont, à droite du pont représenté par l'artiste¹⁰. S'agit-il d'un nouveau cas d'évitement par l'image ? De fait, Victor Cassien ne célèbre aucunement la « fabrique déjà si renommée de MM. Blanchet et Kléber »¹¹ qui produisit pourtant, selon les

¹ Cat. 1046.

² Jacques Berriat-Saint-Prix (« extrait des notices de »), « Saint-Gervais », *Album du Dauphiné, op. cit.*, p. 179-180, extrait de Jacques-Joseph Champollion-Figeac et Jacques Berriat-Saint-Prix, *Mélanges historiques sur le Dauphiné, et principalement sur le département de l'Isère*, s.l.n.d. [avant 1839].

³ Langlumé, « Fonderie de Saint-Gervais », plan, lithographie aquarellée, 1827, Grenoble, Musée dauphinois, inv. 71.75.18.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacques Berriat-Saint-Prix (« extrait des notices de »), « Saint-Gervais », *Album du Dauphiné, op. cit.*, p. 180.

⁶ Jean-François Belhoste, *Fer, fonte, acier. Rhône-Alpes, op. cit.*, p. 46-49.

⁷ Cat. 1043.

⁸ Gustave Vallier, *Album du Dauphiné, op. cit.*, t. 4, p. 92.

⁹ *Ibid.*, p. 92-93. Sur la papeterie Blanchet, voir notamment Carole Darnault, *Rives, la mémoire du papier : histoire d'une papeterie dauphinoise*, Grenoble, PUG, 2000.

¹⁰ Augustin Blanchet, *Les Blanchet de Rives*, Rives, chez l'auteur, 1920, p. 144-145.

¹¹ B.M. Grenoble, O.14.096, Charles-Evariste Prudhomme, « Album du Dauphiné, publication mensuelle de quatre lithographies avec un texte explicatif, par MM. Cassien et Debelle, dessinateurs, et une société de gens de

termes du libraire-éditeur Charles-Evariste Prudhomme, ce « magnifique papier fin »¹ sur lequel furent imprimées les planches et de texte de l'*Album du Dauphiné*². Néanmoins le dessinateur, malgré son goût pour l'emphase, se montre un scrupuleux topographe. La lecture du cadastre révèle qu'il n'a pas négligé de montrer, à droite du pont, la « forge Gélibert »³ devenue forge Guérin en 1822. Or le texte de l'*Album* ne néglige pas de mentionner cette usine⁴. Gustave Vallier écrit en note : « on remarque une vieille tour d'un style assez curieux, adossée à une forge et noire comme elle »⁵. L'artiste ne semble pas ignorer la fonction du bâtiment. Il tire parti de sa noirceur pour accentuer les contrastes utiles à l'équilibre de sa composition : aux masses sombres du premier plan répondent, au second, celles des toits – la maison à gauche, la forge à droite. Entre les deux, le pont assure le lien qui invite le spectateur à entrer dans l'image.

Intégration : les lieux d'industrie comme éléments du paysage patrimonial

Suivons les artistes-voyageurs qui désignèrent sans médiation, par le choix d'un titre explicite cette fois-ci, les artifices industriels rencontrés lors de parcours descriptifs ou d'errances sentimentales sur les chemins de France. Sur les 813 œuvres recensées, 541 présentent un titre désignant l'établissement sans ambiguïté. Les deux tiers – 347 sur 541 – relèvent précisément de ces voyages. Parmi les paysages avec « usines » rencontrées sur les chemins – soit 84 tableaux (20 localisés), 94 dessins et 169 estampes (136 lithographies) – une grande majorité – la quantification est ici délicate – témoigne d'une expérience ou d'un effort communs : l'intégration de certaines formes bâties de l'activité industrielle dans le paysage naturel ou traditionnel en cours de patrimonialisation par la vision pittoresque.

Ce mariage est précoce dans la *Description du Département de l'Oise* publiée en 1803 par Jacques Cambry, ancien préfet de l'Oise. L'ouvrage fait suite au *Voyage dans le Finistère*

lettres, Grenoble, Prudhomme, libraire-éditeur. Prix, 20 fr. par an avec texte », dans *Courrier de l'Isère. Bulletin littéraire, artistique, etc.*, 1^{er} octobre 1835.

¹ *Ibid.*

² L'association de Charles-Evariste Prudhomme et d'Adolphe Blanchet est postérieure : l'acte de société date du 16 juillet 1843 (A.D. Isère, 11 U 416).

³ A.D. Isère, cadastre napoléonien, 1811, « Bas-Rives », parcelle 147 (remerciements à Roger Chaboud et Lionnel Ferrière) ; Augustin Blanchet, *op. cit.*, p. 144-145.

⁴ Selon la proposition de Marianne Clerc, à propos de l'ouvrage dans son ensemble : « Le commentaire (...) décrit la réalité à partir de sa représentation figurée à la manière de Diderot évoquant les *Ports de France* de Joseph Vernet mais sans considération pour l'artiste » (*id.*, « Le Dauphiné vu par les artistes, XVII^e-XIX^e siècles, essai d'interprétation », *La Pierre et l'Écrit*, 1994-1995, p. 52).

⁵ Gustave Vallier, « Rives », *Album du Dauphiné*, t. 4, p. 94, note 1. A propos de la tour : « on prétend, dans le pays, que Louis XI y a passé une nuit ; de là, le nom de Tour Louis XI sous lequel elle est connue » (*ibid.*).

accompli en 1794-1795 sur ordre de l'administration révolutionnaire, où Cambry alternait déjà l'« examen minutieux de l'état matériel et humain du département et [l']abandon aux saisissements que provoquent les spectacles grandioses offerts par la nature »¹. Mais la *Description du Département de l'Oise* est accompagnée de planches gravées à l'eau-forte. La « logique descriptive statisticienne » et la « quête du pittoresque »² s'articulent dans le texte comme dans l'image. Jacques Cambry, amateur d'art et d'antiquités, collectionneur de paysages français, s'était associé à Thomas-Charles Naudet – élève d'Hubert Robert qui déjà l'avait suivi dans ses voyages en Suisse et en Italie³ – pour conjuguer mission et passion. Parmi ces planches, on trouve deux paysages à motifs industriels et une scène d'intérieur, symboles du Beauvaisis, terre de poterie et de textile. La vue de la *Manufacture de Toiles peintes, à Beauvais*⁴ (ill. 50) est un paysage ouvert parsemé de constructions gagnées par la végétation. Sur le pré, des toiles sèchent au soleil. Naudet n'en fournit que l'esquisse. Le paysage est dépouillé, le frémissement des lignes parcimonieuses construit la confusion de la nature et des artifices. A Savignies convergent encore l'observation rationnelle et la passion de la nature. Deux vues, *Savignies*⁵ (ill. 51) et *Poterie de Savignies*⁶ (intérieur, ill. 190), dialoguent avec le récit descriptif et sentimental – à la fois description du paysage et description des œuvres – qu'il est utile de reproduire ici dans son intégralité : « J'ai déjà parlé de la jolie route qui conduit de Beauvais à Savignies (...). Il n'est point d'aspect aussi bizarre que celui de ce tas de maisons séparées, placées sur un terrain inégal, et formant cependant une espèce de rue : au milieu d'énormes monceaux de fagots et de bois qui les rapprochent, et des arbres qui les dominant ; c'est un bûcher immense qui n'attend qu'une étincelle pour s'embraser, et qui, par un miracle de toute heure et de toute minute, subsiste au milieu de vingt-cinq fours allumés, et dans une incroyables activité, laissant par cent crevasses échapper des torrents de flammes, d'étincelles et de fumée. Tous les toits sont couverts de chaume au milieu de ces fournaies ardentes ; mais sans doute un dieu les protège, comme ces grands vaisseaux qu'une planche sépare de l'abyme. Les maisons, les cours, des planches rangées par étages, sont couvertes de poteries ; les murs sont faits d'une espèce de glaise, remplie de tessons, de pots cassés, de cruches d'un aspect singulier. Chez un de ces potiers, à la bouche d'un four, le corps d'un orme, élevé, nu, sans écorce, est chargé de petits pots de grés, asyle

¹ Odile Parsis-Barubé, « "La fabrique du pittoresque" des Lumières au Romantisme », *loc. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 33.

³ Jean-François Heim, Claire Béraud et Philippe Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, notices par artistes.

⁴ Cat. 216.

⁵ Cat. 217.

⁶ Cat. 218.

d'un million d'oiseaux ; il se marie avec toutes les pointes saillantes du paysage, et de près rivalise avec le clocher du village. J'ai fait dessiner cet étrange aspect ; c'est un des plus jolis tableaux de mon voyage. (...) »¹. Naudet a gravé l'ample fumée sortant du four. L'arbre, au centre, a perdu ses feuilles, mais curieusement le paysage n'est pas désolé. Le village groupé est cerné de végétation. Le traitement pittoresque de la scène – vétusté des constructions, couvertures de chaume dégradée, poteries entassées, activité des ouvriers indifférenciés – ancrent la scène dans la ruralité.

Cette tendance au compromis domine la production des trois décennies suivantes, lorsque le discours de découverte romantique gagne du terrain sur la stricte recension documentaire. Jean Adhémar a signalé, à propos des seuls albums de lithographies de paysages, les contrées privilégiées par les dessinateurs de vues qui rejoignent ici les peintres : la Normandie, le nord-est, de l'Aisne aux Vosges, l'Auvergne, « la région de Lyon et le Dauphiné, particulièrement la grande Chartreuse et Alleverd »². Les reliefs ont la faveur des paysagistes, autant pour leurs curiosités archéologiques que pour leurs cours d'eau impétueux et leur végétation foisonnante. Certains motifs industriels, toutefois, présentent les qualités propres à séduire l'artiste-voyageur. Compromis ou mise en évidence d'une industrie désormais obsolète ? Existe-t-il deux discours, l'un sur l'évidence de l'intégration au paysage d'activités anciennes, l'autre sur l'intégration possible d'activités nouvelles par le traitement pittoresque ?

Délabrement de la forge alpine

Parmi les nombreux sites dauphinois appréciés des artistes, Fourvoirie et Alleverd offrent deux séries remarquables, expressions d'une sensibilité forte au destin éphémère de l'activité humaine. De concert, le passage s'opère du « paysage du savant » vers le « paysage du peintre »³. A Fourvoirie, ce passage se traduit par une accentuation du caractère vétuste de la forge traditionnelle. En 1781-1782, pour le *Voyage pittoresque de la France* de Jean-Benjamin de La Borde, Olivier Le May dessinait encore, dans une logique descriptive, « les martinets pour les travaux et fonte de mine »⁴. En 1821, la *Vue du Pont et des Forges de Fourvoirie*, lithographiée à Paris par Delpech pour le *Voyage pittoresque à la Grande Chartreuse de Grenoble*, ne montre plus qu'une partie de l'établissement, résumé à son étage de surcroît et à l'une de ses roues par-dessus (ill. 52). La présence du pont et de la

¹ Jacques Cambry, *Description du département de l'Oise*, Paris, P. Didot l'aîné, t. 1, 1803, p. 197-199.

² Jean Adhémar, *op. cit.* p. 233-234.

³ Odile Parsis-Barubé, *loc. cit.*, p. 33.

⁴ Cat. 127.

« fabrique » justifie l'arrêt sur le chemin de l'abbaye. Arrêt fréquent : au Salon de 1822, Isidore Derooy exposait une *Vue des moulins de Fourvoyerie, à la Grande Chartreuse* (non localisée). Les lithographies sont nombreuses après 1820 : *Vue de Fourvoirie*¹ par H. Brunet, *A Fourvoirie, entrée du désert de la Grande Chartreuse* par Isidore Dagnan (*Sites pittoresques du Dauphiné*, 1828), puis les trois planches de Jean-Jacques Champin, pour *l'Excursion à la Grande-Chartreuse* (1838). Or l'ancien haut-fourneau et la forge des Chartreux viennent d'être « reconstruit[s] tout à neuf, avec de grandes additions »², de 1816 à 1821 par le sieur Biron, pour la fabrication de faux et autres objets tranchants. Rachetée par la « Maison Lavauden père et fils, maîtres de forges à Grenoble »³, elle abrite une forge comtoise en 1827. Les artistes montrent l'établissement dans cette phase transitoire, avant sa modernisation, en 1858⁴, par la « Société Charles Durand et Cie, qui construisit 3 feux comtois, surmontés par des fours à réverbère utilisant leurs flammes perdues et installa des laminoirs et des martinets pour fers fins et tôles »⁵. Certes, l'usine représentée avant 1858 est condamnée, sous cette forme, par l'offensive contemporaine des forges à l'anglaise. Mais elle n'est pas à l'arrêt. En 1838, dans sa *Vue générale des usines, située près la 1^{re} porte du désert*⁶ (**ill. 53**), Champin tire un parti pittoresque de cette construction sommaire et la dissimule partiellement derrière un rideau d'arbres. L'année suivante enfin, Eugène Bléry montre une usine délabrée (**ill. 54**). Le paysage à l'eau-forte est imaginaire, peut-être composé de mémoire. A droite, une maison improbable, absente de tout document (la scierie des Chartreux est plus à l'écart) ; à gauche, la forge à l'abandon, sa roue à l'arrêt, reconquise par la nature. Bléry a franchi le seuil qui sépare le pittoresque du romantique, accompagnant l'industrie dans l'abyme. Quoique plus nostalgique encore, l'œuvre n'est pas éloignée des *Usines de la Source de la Loue*⁷ (**ill. 55**), dessinées par Villeneuve en 1828 pour les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (Franche-Comté) de Taylor et Nodier.

Les multiples installations des forges d'Alleverd offrent une gamme plus ample d'interprétations. Le site de Pomine fait l'objet d'un traitement similaire. C'est bien

¹ Cat. 464.

² B.M. Grenoble, V 8284, mémoire (1822) des « maîtres de forges et aciéries de Rives et de Voiron » demandant au préfet de « faire provoquer une Ordonnance royale, portant que l'Administration des eaux et forêts livrera, tous les ans, des bois à charbonner, à prendre dans l'enclos de la Chartreuse », afin de permettre à l'établissement de Fourvoirie de produire des fontes à transformer dans leurs ateliers.

³ B.M. Grenoble, V 8284, pièce 103, lettre de Lavauden « à son Excellence le Ministre d'Etat et des finances », à propos d'un contentieux sur l'eau (scierie des Chartreux).

⁴ B.M. Grenoble, X 4749, acte de société de l'usine métallurgique de Fourvoirie, Grenoble, 1858.

⁵ Ernest Chambrand, ingénieur des Arts et Manufactures, *Histoire du fer et de l'acier en Dauphiné et en Savoie*, Grenoble, Xavier Drevet, coll. « Bibliothèque scientifique du Dauphiné », 1898, p. 37.

⁶ Cat. 1092.

⁷ Cat. 625.

l'intégration de la forge vétuste dans le paysage de montagne qui assura le succès, auprès du public et de la critique, de la *Vue prise dans le Dauphiné* ou *Vue d'une forge à Allevard*¹ (ill. 56) vraisemblablement commandée à l'artiste lyonnais Antoine Guindrand par la municipalité lyonnaise². Guindrand, élève d'Achille-Etna Michallon, demeurait fidèle à l'enseignement de son maître, proposant une « synthèse équilibrée entre la théorie classique, le réalisme du regard et le romantisme des sujets et de l'expression »³. Le traditionnel convoi de mulets traverse le pont conduisant à la forge. Voici l'usine indistincte et romantique, ainsi appréciée par la critique : « Nous avons donné de justes éloges aux délicieux paysages de M. Diday. C'est à présent le tour de M. Guindrand. Cet artiste, plein de verve et de naturel, a exposé plusieurs morceaux charmants, et le plus capital est une *Vue d'une forge à Allevard*. Cette forge qui occupe la droite du tableau se compose d'un groupe de vieux bâtiments en pierre et en bois de hauteurs différentes. Devant la forge, passe un chemin qui conduit à un méchant pont, formé avec quelques pièces de bois, et jeté sur un torrent qui roule avec fracas ses eaux écumantes à travers des blocs de rochers. Un homme monté sur un mulet blanc, traverse le pont, et se dirige vers un pauvre voyageur qui est assis avec sa femme sur un tronç d'arbre couché au bord du chemin. Sur la rive du torrent, opposée à celle où la forge est bâtie, s'élèvent des coteaux couverts de noirs sapins. Sur le devant de l'un des bâtiments de la forge, règne une longue galerie en planches, où l'on aperçoit un paysan avec sa femme, auprès de quelques pièces de linge qui sèchent sur le balcon. Au bas de la galerie, au-dessus d'une espèce de souterrain, dont l'entrée est fermée par une barricade, est un long chenal, creusé dans un tronç d'arbre et qui conduit les eaux à la forge, lesquelles s'échappent par intervalles et rejaillissent en tombant sur le sol. A l'entrée de la forge, est un vieux chêne des plus majestueux ; de belles masses de rochers s'élèvent derrière, et de hautes montagnes couvertes de bois, enveloppées de nuages occupent le fond du tableau »⁴. Voici l'usine fondue dans le paysage, éternelle ou condamnée.

La halle à charbon, en revanche, ne se laisse pas facilement réduire. Les artistes évitent désormais les fourneaux de la Gorge, ils n'interrogent pas ces constructions pourtant anciennes, usant encore du combustible végétal⁵. La grande halle à charbon, en revanche, est

¹ Cat. 700.

² Etienne Grafe, *Paysagistes lyonnais, 1800-1900*, exposition au Musée des Beaux-arts, Palais St. Pierre, juin-septembre 1984, p. 140.

³ Vincent Pomarède, *L'œuvre d'Achille-Etna Michallon : une synthèse des enjeux du paysages français*, exposition-dossier du dépt. des peintures et du dépt. des arts graphiques du musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 mars-10 juin 1994, p. 19.

⁴ *Journal du Commerce*, 8 décembre 1833, cité par Etienne Grafe, *Paysagistes lyonnais, 1800-1900*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Palais St. Pierre, juin-septembre 1984, p. 142-143.

⁵ Jean-François Belhoste, *Histoire des forges d'Allevard*, *op. cit.*, p. 112-118.

à l'honneur¹. Veyrenc en 1817 et Dagnan en 1828 posent au premier plan le motif dominant (ill. 57, 58), encore assimilable malgré ses dimensions, tel un bâtiment agricole. Une œuvre exceptionnelle en révèle plus encore la singularité. La bibliothèque de Grenoble conserve deux dessins anonymes, malheureusement non datés, dont l'un porte le titre *Vue d'une charbonnière à Allevard* (ill. 59, 60). L'artiste a composé un paysage arcadien, dominé par un temple romain. L'œuvre est énigmatique, la mention sérieuse ou ironique. Le remplacement du magasin à charbon par un temple antique relève-t-il du principe d'exclusion ou de la glorification de l'industrie ? L'artiste affiche sa volonté de neutraliser l'élément distinctif par son intégration dans le paysage patrimonial et la nature célébrée.

Papeteries pittoresques

La série des papeteries – rassemblée ici pour la démonstration – suggère la possibilité d'un même traitement graphique, intégrateur, pour les architectures traditionnelles de la production comme pour les architectures nouvelles. Elle couvre l'essentiel de la période (1810-1840) et concerne l'ensemble des supports (6 toiles, 9 dessins et 21 lithographies, soit 36 œuvres²). Si l'Auvergne domine, avec ses vues de papeteries à Thiers (12, et bien davantage à l'horizon de la recherche), la série suggère l'ubiquité de l'industrie papetière traditionnelle en France durant la première moitié du XIX^e siècle³.

En 1810, Théodore-Lancelot de Turpin de Crissé, chambellan de l'Impératrice Joséphine, dessine à la sépia l'*Entrée d'une papeterie près de la cascade du Bout du Monde*⁴ (ill. 61), à Saint-Alban-Leysse près de Chambéry. L'œuvre compte parmi les trente-trois dessins rapportés de son voyage en Suisse par l'une des célèbres figures du romantisme français⁵. Elle s'inscrit sans heurts dans une série de larges paysages topographiques, vues d'édifices médiévaux, descriptions de vallées, de cascades et de glaciers. L'appel de la montagne s'était renforcé depuis les campagnes d'Italie. V. Barbier songe-t-il à cette première représentation de la papeterie lorsqu'il souligne, en 1875, que Leysse « est un lieu de visite à cause du "bout du monde" »⁶ ? C'est un établissement en croissance que Turpin de Crissé contemple en 1810. En 1806, la papeterie établie vers 1740, propriété d'Augustin Aussedat

¹ Marianne Clerc, « De la forge de Vulcain aux usines à fer », *loc. cit.*, p. 47.

² 45 si l'on compte les « portraits d'usines » portant le nom du propriétaire.

³ Louis André, *Machines à papier, op. cit.*, p. 40.

⁴ Cat. 243.

⁵ Patrick Le Nouëne (dir.), *Lancelot-Théodore de Turpin de Crissé, peintre et collectionneur* (cat. exp.), Angers, Musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy, 2006.

⁶ V. Barbier, *La Savoie industrielle*, Chambéry, Albert Bottero, 1875, cité par François Patrule, *Les Aussedat papetiers depuis le XVIII^e siècle*, t. 1, Annecy, chez l'auteur, 1983, p. 43.

depuis 1788, était équipée d'« un foulon à cylindre et [de] deux cuves » et « occupait 15 ouvriers et 6 femmes », pour une production d'« environ 200 quintaux de papiers de différentes sortes »¹. En 1813, elle « employait 30 ouvriers [et fournissait] de 4 à 5 000 rames de papier de 6 qualités », comptant ainsi parmi les plus importantes papeteries des Alpes, parmi les plus modernes aussi, puisque munie de piles hollandaises, avant la diffusion de la machine à papier en continu au cours des années 1830, innovation majeure de la branche². Ainsi Turpin de Crissé offre-t-il le dessin d'une grande papeterie. Elle conserve assurément des formes traditionnelles. Le bâtiment des cuves et maillets se trouve à droite, le long du cours d'eau ; plusieurs étages d'étendoirs couvrent le long bâtiment de gauche et le bâtiment en fond de cour. L'artiste peut conjointement mettre en valeur l'imposant édifice et valoriser son intégration au site naturel : la papeterie est au bout d'un chemin ascendant, la végétation l'épouse ou la dissimule partiellement. Elle ouvre les bras vers le spectateur sans proclamer son importance avec emphase. Près de 20 ans plus tard, en 1828, face à la même papeterie désormais équipée de quatre cuves, Giovanni Battista de Gubernatis adopte le même parti³ (**ill. 62**). La fabrique épouse la courbe du torrent – la Doria – dont les eaux jaillissent des coursiers sur les roues par-dessus. La récente cheminée se confond presque avec le bâtiment, quand la nature luxuriante l'accueille dans son écrin aux couleurs vives de l'aquarelle.

C'est l'union possible des torrents, de la pierre et des séchoirs en bois – l'eau, le minéral, le végétal – qui explique le succès esthétique du moulin à papier durant les années 1820-1840. Ainsi de *La vanne, les papeteries de Thiers*⁴ (**ill. 63**), frémissante composition de Théodore Rousseau, réalisée vers 1830. Les toiles d'Achille Poupart, *Vue de la papeterie de Malmenaïde, à Thiers* (Salon de 1827), de Charles Renoux, *Papeterie dans la vallée de Saint-Ponce* (Salon de 1835), de Bostier de Bez, *Vue de la papeterie du Vigan, Gard* (Salon de 1836), ou cette toile anonyme, *Moulin à papier dans les Vosges*, exposée au Salon de 1831 n'ont pas été retrouvées. Jean-Marie Amelin, en 1822 et 1823, consacre deux aquarelles à la papeterie de Bédarieux. La modeste construction de plan rectangulaire allongé, surmontée d'un séchoir en bois, couronne ici une hauteur improbable (**ill. 64**) ; elle est ailleurs dissimulée derrière un rideau d'arbres⁵ (**ill. 65**). Deux autres vues les suivent, en 1832 et 1833, qui montrent les papeteries du « chemin d'Anduze » et de Sijas presque confondues dans le

¹ François Patrule, *Les Aussedat papetiers, op. cit.*, p. 44.

² Louis André, *Machines à papier, op. cit.*, p. 289-314.

³ André Palluel-Guillard, « La Savoie du peintre De Gubernatis (1828) », *L'Histoire en Savoie* n° 127, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 1997, pl. 10 et 11.

⁴ Cat. 676.

⁵ Cat. 411 et 413.

paysage¹. Le motif séduit, semble se prêter sans difficulté au discours sur la nature généreuse. Décèlera-t-on, parfois, un effort particulier d'intégration devant la singularité d'installations récentes ? La lithographie en réserve quelques exemples. Certes, la plupart montre des moulins traditionnels. Jules Dumas, après 1820, n'a nul besoin de torrent pour justifier cette vue des *Moulins à papier, sur le Loiret*² (ill. 66), aux constructions fragiles se reflétant dans les eaux de la rivière bordée d'arbres. Van Marcke, en 1828, savoure quand à lui l'encaissement de l'étroite Durolle, dans sa *Papeterie du Diable à Thiers*³ (ill. 67). Un paysage éphémère, à l'image peut-être d'une activité déclinante⁴ ? En 1839, Victor Lefranc offre une vue de la papeterie d'Echarcon, sur la rivière d'Essonne⁵ (ill. 68). S'agit-il de montrer, cette fois-ci, la radicale modernité d'une papeterie-modèle, « manifeste du transfert de technologie anglaise »⁶ ? Lefranc ne montre que la moitié du « grand bâtiment (...) construit entre 1825 et 1829 [dont] les plans avaient été dressés par Bryan Donkin et Bramah »⁷. La rupture visuelle est plus tardive : L. Bertrand, dans un supplément aux *Grandes Usines* de Julien Turgan, publié en 1889, composa la vue complète, frontale et magnifiée du même bâtiment, élément de l'empire papetier dirigé par Paul Darblay⁸ (ill. 69). Sur le dessin de Lefranc, la partie nord est dissimulée par la végétation. Le reflet dans la rivière et surtout le grand séchoir – bientôt inutile suite à l'installation de cylindres sécheurs sur les machines – interviennent comme autant de citations coutumières dans le paysage pittoresque.

Le compromis assumé : Louis-Etienne Watelet

Au terme de la période, la grande toile de Louis-Etienne Watelet, *Vue des fabriques de draps de la ville de Vienne*⁹ (ill. 70), exposée au Salon de 1837, fournit un dernier exemple consensuel, significatif d'un effort largement répandu. On sait depuis peu que l'artiste, qui épousa en 1817, « la fille d'un marin, Antoine-Marie Damainville, capitaine de navire du commerce »¹⁰ fut dès 1827 associé à la Compagnie des Mines de Littry, dans le Calvados,

¹ Cat. 798 et 807.

² Cat. 521.

³ Cat. 652.

⁴ Anne Henry, *Thiers, une exception industrielle. Puy-de-Dôme*, Clermont-Ferrand, Etude du patrimoine auvergnat, coll. « Images du patrimoine », n° 229, 2004, p. 46.

⁵ Cat. 1128.

⁶ Louis André, *Machines à papier, op. cit.*, p. 264.

⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁸ L. Bertrand, *Vue de l'usine d'Echarcon*, gravure sur bois debout, dans « Papeteries d'Essonne. MM. Darblay père et fils », *Les Grandes usines de Turgan*, 30^e série, Paris, Librairie des Dictionnaires, sept. 1889, p. 37.

⁹ Cat. 734.

¹⁰ Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire*, 2^e édition, 1878, p. 373.

dont il intégra le conseil d'administration en 1838, se rendant fréquemment en Normandie tout en poursuivant une brillante carrière de peintre et d'enseignant¹. Voici donc un artiste doublé d'un industriel. De ses années de formation, on sait fort peu de choses. Il aurait fréquenté l'atelier de Valenciennes², mais sa réputation est celle d'un autodidacte, dont la seule « audace » lui aurait ouvert la voie de la notoriété, couronnée par une médaille de seconde classe au Salon de 1810, de première classe en 1819, avant d'être décoré de la Légion d'Honneur en 1824. Séduit à ses débuts par la mouvance néo-classique, il fut rapidement l'un des tenants de l'approche « naturaliste ». Paul Huet loue ainsi, vers 1810, sa passion pour l'observation de la nature : « Il n'a malheureusement, il faut le dire, l'amour de la ligne, mais il est plus vivant, plus pittoresque, il commence à se risquer dans les campagnes agrestes. Il est presque un réformateur. Son habileté pratique, quoique vicieuse et conventionnelle, est bien supérieure à celle de ses deux rivaux (Bidault et Bertin) ; il devait être, et fut bienveillant pour les nouveautés. Watelet représente, en effet, un commencement d'émancipation ; il chasse les nymphes et les satyres et, s'il n'étudie la nature que par petits morceaux, il marche au dehors de l'École et a l'avantage d'être franchement lui, M. Watelet »³. En 1822, après un séjour en l'Italie, Watelet « s'arrête en Dauphiné ou il dessine et peint autour de Grenoble, dans les Alpes et se rend en Savoie. C'est à cette époque qu'apparaissent dans ses tableaux, les chalets, les ponts situés dans des sites alpestres, avant qu'il n'adopte le moulin, placé au bord d'une rivière, leitmotiv qui remplace chez lui les ruines antiques »⁴. Il exposa au Salon cinq paysages d'industrie, performance inégalée : *Vue du moulin et de la fabrique des poudres à Essonne* (1802), *Vue d'une usine, prise dans le département de l'Isère* (1827), *Une forge dans les Alpes* (1833), *Vue des fabriques de drap de la ville de Vienne* (1837), *Vue d'une forge dans les Alpes* (1838), autant de toiles aujourd'hui perdues, à l'exception du tableau conservé au musée de Vienne en Isère. On connaît encore de lui une *Usine près de Grenoble*⁵ lithographiée en 1825 chez Godefroy Engelmann. Certains de ses élèves suivirent le maître dans ses choix de sujets : Louis-Auguste Lapito exposa en 1833 un *Moulin à tan, à Pontarlier (Franche-Comté)*, Catherine-Edmée Empis, le même année, *Un four à plâtre*, Michel Goutay-Riquet, en 1834, une *Vue exacte d'un martinet dans la vallée d'Enfer à Thiers*, Nicolas Renié,

¹ Pierre Coftier, *Mineurs de charbon en Normandie, XVIII^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 14.

² Gérald Schurr, Pierre Cabanne, *Dictionnaire des Petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, t. II, Les Editions de l'Amateur, 1996, p. 516.

³ Paul Huet, variante du manuscrit de son étude sur le Romantisme, cité par Pierre Miquel, *Le Paysage français au XIX^e siècle, 1824-1874. L'École de la Nature*, t. 1, Maurs-La-Jolie, Editions de la Martinelle, 1975, p.54.

⁴ Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres de paysages au XIX^e siècle*, Ides et Calendes, 1980, p. 349.

⁵ Cat. 667.

en 1844, la *Vue d'une scierie dans les Vosges*, enfin Jules André exposa en 1845 *Une forge à Baulac, près Bazas (Gironde)*¹.

Mais Louis-Etienne Watelet n'a jamais représenté les fosses de Littry dont il était si proche, et ses élèves n'ont pas affronté les formes les plus neuves du bâti industriel. La *Vue de la fabrique de draps de la ville de Vienne* ne célèbre ni ne condamne l'industrialisation. Watelet recherche le compromis, prône le dialogue entre les indices de la production et l'harmonie sublime de la nature². Choix récurrent dans son œuvre, le premier plan de la composition est noyé par le flux du cours d'eau : la rupture du barrage du Gauchon, selon Pascale Baudin, relève sans doute de l'invention³. L'artiste a déplacé la roue hydraulique, motif jugé indispensable, vers l'entrée du canal, à droite. Sur la rive opposée, à gauche, la végétation luxuriante et les bâtiments construits en bord de Gère, dévoilées par une distorsion de la perspective, sont largement fictives. Elles équilibrent la composition d'une œuvre d'atelier. Certes, les signes de l'activité ne sont pas négligés. Discrètement, ils explicitent le titre de l'œuvre : les draps rouges et indigo, accrochés sur le bâtiment de « l'usine Vialleton »⁴, d'autres draps en cours de rinçage rehaussent de touches vives et franches un paysage aux faibles variations de teinte. Mais les figures sont conventionnelles. Leur traitement évacue la réalité du travail. Autres motifs distinctifs quoique discrets, les cheminées fumantes sont vraisemblablement celles d'une teinturerie. Une tannerie la borde à droite. Ainsi les bâtiments largement éclairés ne relèvent pas de la « fabrique de draps ». S'il y a un paysage industriel, il est celui de la relative indistinction des bâtiments, du voisinage et de la complémentarité des activités. Dans sa fidélité conjointe à la tradition descriptive et à la vision pittoresque, Watelet propose une fusion éphémère de la nature et de l'industrie.

Irruption : effroi tempéré et construction d'un paysage industriel

La tentative de synthèse se heurte toutefois, dès les premières décennies du siècle, au potentiel éruptif de motifs anciens à la signification renouvelée par l'essor industriel – fours ruraux, pompes à feu urbaines – ou d'événements architecturaux radicalement neufs dans le paysage : hautes filatures mues par la vapeur, forges à l'anglaise, premières villes industrielles

¹ Aucune de ces œuvres n'est à ce jour localisée.

² Nicolas Pierrot, « Le paysagiste et l'industrie à l'époque romantique. Louis-Etienne Watelet (1780-1866) », *Paysage industriel à Vienne, op. cit.*, p. 10-16.

³ Pascale Baudin, « Le quartier des Gauchons vu par L.-E. Watelet », *Paysage industriel à Vienne, op. cit.*, p. 25-26.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

armées de cheminées. Parmi les œuvres aux titres significatifs – 347 sur 541 – peu de peintures, une minorité de dessins et de lithographies interrogent la vapeur et la cheminée dans leur possible dialogue avec la nature. L'éloge et la fascination l'emportent cependant.

Les fours isolés – à chaux, à plâtre, à briques, à tuiles, ici au nombre de 44 – conservent-ils la dimension métaphorique qui justifia leur présence dans le paysage des artistes depuis le XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle ? On a dit le désenchantement du four, symbole de régénération dans le discours chrétien de Berghem, au XVII^e siècle, bientôt simple motif secondaire de la vue topographique¹. Mais la tension persistante entre l'esprit d'enquête savante et l'éloge de la nature créatrice, dans les paysages pittoresques de l'époque romantique, permet une relecture diversifiée de l'artifice. Le musée Gadagne, à Lyon, conserve une *Vue de Lyon, prise du four à chaux de Béchevelin à la Guillotière*² par Hubert de Saint-Didier, dessin à la sépia daté de 1825 (ill. 71). L'artiste a relevé avec soin le profil de la tour, mais d'emblée la corniche confère au monument l'allure d'un mausolée antique ou d'une forteresse médiévale. Les murs sont lézardés, la charrette et les ouvriers semblent à l'arrêt. Une légère fumée noire, à la mine de plomb, s'échappe du four et contraste subtilement avec l'onde des nuages, traitée à la gouache blanche. Le four à chaux d'Hubert de Saint-Didier constitue déjà l'artéfact dans le paysage pittoresque, ce vain défi de l'homme producteur à l'ordre de la nature. A l'abandon, il remplace sans peine la ruine médiévale dans le *Four à chaux à Meudon*³ (ill. 72) de Charles-Nicolas Lemercier, lithographié en 1830 par Mendouze. Vétuste, il s'intègre à la nature dans le *Four à plâtre près Pantin*⁴ esquissé par Etienne Bouhot en 1816, ou dans la *Tuilerie d'Eybens* dessinée près de Grenoble en 1836 par Diodore Rahoult (ill. 73). Jean-Jacques Champin, en marge de son *Excursion à la grande Chartreuse* de 1838, est fasciné, à la tombée de la nuit, par le feu émanant des deux « gueules »⁵ d'une *Briqueterie près de Grenoble* (ill. 74), qu'il dessine au lavis⁶. Mais par la limitation de la gamme chromatique, il intègre à son environnement l'édifice encore traditionnel. Lorsque la fumée se fait plus abondante, l'harmonie est-elle encore possible ? Fleury Epinat, dès 1820, peint la compétition de la fumée avec les arbres d'un paysage arcadien, composé à la manière de Poussin⁷ (ill. 75). Ponthus-Cinier, dans un dessin au lavis

¹ Voir *supra*, p. 117-119.

² Cat. 385.

³ Cat. 939.

⁴ Cat. 240.

⁵ Giovanni Peirs, *La brique. Fabrication et traditions constructives*, Paris, Eyrolles, 2005, p. 37.

⁶ Cat. 791.

⁷ Cat. 378.

pris à Optevoz¹, et surtout Georges Michel placent l'artéfact sur l'horizon d'un paysage sans relief, presque indistinct. Michel aurait peint son *Four à plâtre*² après 1820, peut-être aux environs de Montmartre³. Ici le conflit de la fumée noire avec les nuages a quelque chose de dramatique (ill. 76). L'œuvre est en cela exceptionnelle, dans une série dominée par la recherche de l'harmonie. Il restait encore un pas à franchir vers la nuit pour suggérer l'éclat mystérieux du four en rupture avec son environnement. Que montraient les « fours à plâtres » de Philippe Ledieu, Catherine-Edmée Empis, Hippolyte Van der Burch et Victor Duval, exposés au Salon durant les années 1830 ? Ils n'ont pas été retrouvés. On peut admirer en revanche la *Vue d'un four à plâtre à Montmartre* de Carle Vernet, exposée au Salon de 1831. Il s'agit d'une agréable scène de genre hollandisante⁴ qui exploite assez peu les potentialités dramatiques du motif. Il faut lui préférer la toile de Géricault (qui fut l'élève de Carle Vernet). *Le four à plâtre*⁵ (ill. 77) fut peint vers 1821-1822 : « C'est pendant une promenade qu'il fit à Montmartre, avec M. Dedreux-Dorcy, qu'il vit cette mesure dans son nuage gris, sous le ciel terne, avec quelques chevaux mangeant leur maigre pitance dans ce lieu mélancolique. Ce motif le frappa. Il en fit sur l'heure un léger croquis qui devait avoir une influence si marquée sur les peintres contemporains »⁶ – surtout après son acquisition par le musée du Louvre à l'occasion de la vente Mosselmann de 1849. Charles Clément songe sans doute à Courbet qui peut-être alimenta son goût des « noirs » intenses, au « potentiel fantasmagorique »⁷, dans la contemplation au Louvre du captivant tableau. Géricault revenait d'Angleterre. Il avait su peindre là un charroi laborieux sur fond de paysage avec cheminée d'usine. Certes, son four à plâtre parisien demeure très rural, avec ces bâtiments qui pourraient être ceux d'une grange, avec cette charrette de paysan à deux timons tirée par un lourd attelage, avec cette fumée qui pourrait être celle d'un feu de paille. Mais il sait propulser la scène réaliste dans la nuit pour suggérer peut-être, par la nudité des surfaces, par l'arrêt des chevaux, par l'absence de figures humaines, par l'« attraction du noir » – l'ouverture obscure et attirante du four est le « centre de gravité »⁸ de la toile, propose Ségolène Le Men –, par la fixation de la scène considérée du

¹ Cat. 265.

² Cat. 264.

³ Montmartre, qu'il aimait tant : Alfred Sensier, *Étude sur Georges Michel*, Paris, Alphonse Lemerre et Durand-Ruel éd., 1873, p. 37-42 ; Pierre Miquel, *Georges Michel* (cat. exp.), Paris, Pavillon des Arts, 1967.

⁴ Isabelle Julia, « Carle Vernet, le Four à plâtre de Montmartre », dans *Les années romantiques, op. cit.*, notice n° 176, p. 440-441.

⁵ Cat. 264.

⁶ Charles Clément, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868, p. 226-227.

⁷ Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 263-266.

⁸ *Ibid.*

haut vers le bas – « effet de chute »¹, symbole de mort, propose Régis Michel –, la tragédie du monde contemporain à laquelle la production n'est pas étrangère.

Les vues des « pompes à feu » parisiennes pour l'élévation des eaux de la Seine² – Chaillot, Passy, le Gros-Cailloux – semblent offrir le contrepoint urbain, positif et sans ambiguïté, au possible effroi provoqué par l'irruption des fours dans le paysage. On ne connaît certes pas l'interprétation qu'en fit Etienne Bouhot dans sa *Vue de la pompe à feu de Chaillot, prise dans l'intérieur de la cour*, et sa *Pompe à feu du Gros Caillou* respectivement exposées aux Salons de 1810 et 1816. Mais pour les dessinateurs de vues lithographiées, de légères fumées coiffent toujours leurs silhouettes triomphantes. Les machines à vapeur élevées par les ingénieurs et architectes du XVIII^e siècle – les frères Perier, Belanger – soucieux de les habiller dignement, apportent le bien-être : « L'eau et le feu. Vieille figure proverbiale qui caractérise les incompatibilités. Mais le génie du dix-huitième siècle a singulièrement modifié cette expression. Aujourd'hui l'eau et le feu alliés ensemble, ont mis entre les mains de l'homme le principe d'une force motrice immense, qui lui permet des opérations que la nature semblait lui interdire. Appliquée à l'exploitation des mines, elle peut maîtriser les eaux souterraines ; dans les usines, elle prête à tous les besoins auxquels pourraient à peine suffire les forces multipliées des animaux ; sur les vastes océans elles suppléent aux vents incertains ; elle se joue sur nos fleuves de la rapidité des courants. Nous devons une juste reconnaissance aux hommes vraiment utiles qui chaque jour perfectionnent ces grandes découvertes ; parmi ces derniers figureront longtemps les frères Perrier qui ont établi les pompes à feu destinées à élever l'eau de la Seine sur les hauteurs de Chaillot. Le bâtiment qui renferme les pompes situées sur le quai, est d'un style élégant et convenable à un établissement de ce genre ; des peupliers et des acacias se groupent bien avec ces cheminées élevées vomissant des tourbillons épais d'une fumée noire et sulfureuse qui obscurcit l'atmosphère »³. Inversement, l'artiste ne retient que le bel habit de la pompe à feu, refusant dans l'image toute obscurité⁴ (ill. 78).

Qu'en est-il des cheminées, de leur fumée, accentuant la silhouette des « usines »⁵ textiles munies de machines à vapeur, équipements symboliques de la première

¹ Régis Michel, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard/RMN, 1992, p. 127.

² Paul Smith, « Les pompes à feu, le dossier iconographique », *L'Archéologie industrielle en France*, n° 35, p. 53-62.

³ Bacler d'Albe, *Promenades pittoresques et lithographiques dans Paris et ses environs* Paris, Engelmann, 1822, p. 13-14, album de lithographies. A propos de la « pompe à feu de Chaillot ».

⁴ Cat. 520.

⁵ Le terme « est plutôt réservé, sous l'Ancien Régime, aux établissements sidérurgiques, dont la machinerie (les soufflets des fourneaux ou les martinets de forges) est mue par l'énergie hydraulique. De cette acception étroite, il passe, sous la plume des ingénieurs des Ponts-et-Chaussées, chargés de la police des rivières en vertu de

industrialisation ? Les seules vues de filatures de coton – choisies ici pour restreindre l'exemple – sont au nombre de 121, dont 6 toiles, 26 dessins (sans compter 23 dessins préparatoires aux lithographies) et 59 lithographies. Elles relèvent pour l'essentiel de ces « portraits d'usine », souvent lithographiés, destinés à vanter la réussite d'un propriétaire. Il existe toutefois des exceptions significatives. La *Vue d'une filature de coton, à Essonne* exposée au Salon de 1812 par Constant Bourgeois n'a pas été retrouvée. Le même artiste composa en 1820, pour le premier volume des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, consacré à la Normandie, une *Vue générale de Lillebonne* (pl. 28) intégrant une haute filature et sa cheminée. L'Orléanais Gabriel Rabigot (1753- 1834) s'intéressa plusieurs fois au motif de la grande filature. Peintre de portraits, de paysages et d'architecture, élève de Lépicié et de l'Académie royale des Beaux-Arts, professeur à l'Ecole municipale de dessin d'Orléans à partir de 1814¹, il représenta dès 1815 la filature de la Motte Sans-Gain. La « filature d'Orléans », financée pour moitié par le duc d'Orléans, avait été construite à partir de 1788 par la société Foxlow et C^{ie}, entrepreneur cotonnier de Manchester installé en France à partir de 1785². L'usine, établie sur la rive droite de la Loire à la limite orientale de la ville, était visible de partout : « le bâtiment, élevé sous la direction de Lebrun [François Lebrun, architecte orléanais] de juillet 1789 à décembre 1790, a finalement 133 pieds de long et sept étages de 11 pieds (soit une hauteur de 25 mètres). La cheminée, "un monument à construire" au dire de Lebrun, s'élève à 124 pieds de hauteur (environ 40 m) »³. Une première esquisse à l'huile, signée, approximativement datée de 1815, témoigne d'une volonté d'intégrer la cheminée dans le paysage naturel⁴ (**ill. 79**). La filature est à droite, séparée de la cheminée par le bâtiment de la machine à vapeur. Rabigot accentue cette distance. La cheminée apparaît ainsi, presque au milieu du tableau, comme un tronc sans feuillage. Aucun panache de fumée ne s'en échappe : rien ne suggère l'activité. Le tableau conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans⁵ (**ill. 80**), d'un métier parfait, est une *veduta* urbaine à la manière de Demachy. La filature et sa cheminée, jumelées cette fois-ci, dominent à droite le paysage ; elles le ferment, telle une « fabrique » prestigieuse, métonymie de la

l'arrêté de ventôse an VI, à toute installation industrielle mue par la force hydraulique. (...) L'emploi progressif du mot usine signifie à la fois une victoire du langage des ingénieurs de l'Administration (...) et la mécanisation définitive d'opérations industrielles qui ne l'étaient pas nécessairement jusque-là » (Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, *op. cit.*, p. 373).

¹ Caroline Moindreau, *Les peintres et dessinateurs orléanais du XIX^e siècle au Musée d'Orléans*, maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. de Bruno Foucart, Université Paris X Nanterre, 1982, p. 298-299.

² Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, *op. cit.*, p. 219.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ Cat. 227.

⁵ Cat. 228.

ville. La cheminée ne fume toujours pas, mais le soleil couchant la projette dans l'ombre. Peut-être la silhouette fantomatique suggère-t-elle une vision dramatique de l'industrialisation. Reste que Rabigot fait œuvre originale en interrogeant cette forme nouvelle. Au cours des années 1820, la manufacture et sa cheminée fumante triomphent enfin sur la *Vue du Moulin à vapeur dit Motte Sanguin à Orléans* de Bernard, lithographiée à Paris chez Langlumé¹ (ill. 81). Charles Pensée, en 1828, dans ses *Vue[s] d'Orléans, prise[s] de la rive gauche de la Loire*² se contente de poser sur la rive – ici entre les voiles d'un navire et le bord de feuille (ill. 82) – la filature et sa cheminée coiffée d'un léger panache de fumée. Elle compte désormais parmi les édifices marquants d'une cité moderne animée par son fleuve et son industrie.

Lorsque les grandes usines métallurgiques, utilisant les procédés anglais à la houille – hauts fourneaux au coke et forges « à l'anglaise »³ – conquièrent à partir des années 1820 la dimension horizontale du paysage, la réponse des artistes fut plus rare encore. Était-ce enfin l'heure, malgré tout, d'une dénonciation par l'image ? Le 13 octobre 1832, Jean-Marie Amelin est surpris par les hauts fourneaux et forges d'Alais (Alès), en cours d'installation. Voici l'un des rares motifs propres à toucher les limites latérales de ses paysages romantiques⁴. Les *Hauts Fourneaux à Alais*⁵ (ill. 83), esquisse à la mine de plomb, montre en réalité l'immense complexe rationnel associant, au centre, les hauts fourneaux, et de part et d'autre, les ailes pour la transformation des fontes⁶ – forge à laminoirs notamment –, ensemble construit à partir de 1829 par la Compagnie des forges et fonderies d'Alais, bientôt Compagnie des Mines, Fonderies et Forges d'Alès⁷. Le premier haut fourneau avait été mis à feu en 1832 : lorsque Jean-Marie Amelin se fait « reporter » d'actualité, montrant l'usine en construction, l'événement est imminent mais n'a pas encore eu lieu. Le paysagiste est impressionné par les dimensions de l'ensemble : « cheminée de 180 pieds de haut ; 80 mètres

¹ Cat. 451.

² Cat. 648.

³ L'originalité technique de ces établissements sera évoquée plus loin, en troisième partie, à propos des interprétations qu'en fournirent, à partir des années 1830, les rares artistes qui par exception franchirent leur enceinte. Voir Serge Benoit, « Un nouvel espace de travail : les forges à l'anglaise », dans *La modernité de la tradition : les énergies renouvelables classiques – l'eau et le bois – dans la voie française de l'industrialisation, c. 1750 – c. 1880*, thèse sur travaux sous la dir. de Jean-Louis Loubet, Université d'Evry, 2006, n.p.

⁴ Jean-Marie Amelin, "Vues pittoresques du département de l'Hérault", 2477 gouaches, aquarelles, lavis et dessins à la mine de plomb, en 16 albums, 1820-1848, Montpellier, Bibliothèque municipale, Albums de Jean-Marie Amelin (www.bm-montpellier-1.picturlan.com ; "Albums de Jean-Marie Amelin").

⁵ Cat. 808.

⁶ [Plan général de l'usine, demande d'autorisation], v. 1829, archives de la Compagnie des mines, fonderies et forges d'Alès (Gard), fonds de l'« usine de Tamaris », déposé aux archives municipales d'Alès, repr. dans Michel Wienin, « Usine de fabrication des métaux (fonderie et forge de fer et d'acier) dite Forges de Tamaris, ou usine de la Compagnie des Mines, Fonderies et Forges d'Alès », dossier de l'Inventaire général, Région Languedoc-Roussillon, 1989-1995, pl. 2.

⁷ Michel Wienin, étude citée.

de long [deux fois] »¹. La verticale et l'horizontale sont conquises, mais Amelin croit à la victoire possible de la nature. Les hautes cheminées, qui ne fument pas encore, sont soumises au relief. L'artiste souligne parfois, d'un trait redoublé, l'architecture singulière, mais les remplissages rapides à la mine demeurent semblables pour les matériaux de construction comme pour la végétation. Trois ans plus tard, en 1835, pour le *Voyage pittoresque en Bourgogne*, Bizard envahit de fumées le ciel de l'usine dont la ville est issue² (ill. 84). Cette vue du Creusot est prise depuis le belvédère de La Marolle, au nord de la Plaine des Riaux. La grande forge à l'anglaise de Manby et Wilson, construite depuis 1827, est représentée à gauche³ : les courtes cheminées de ses fours à puddler crachent des fumées noires, quand les cheminées des machines à vapeur crachent des fumées blanches. Les installations nouvelles, absentes de la *Vue du Creusot en 1806*⁴ – dessin anonyme encore centré sur la fonderie royale – commencent à engloutir les bâtiments de l'Ancien Régime. Mais Bizard reste sensible à l'écrin de nature, encore généreux malgré les chemins tracés. Cet effort de traitement pittoresque sert le propos de l'ouvrage, au moins dans sa partie élogieuse. Maillard de Chambure, ancien secrétaire de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, commence par souligner la prospérité de l'usine : « Il y a soixante ans que cette importante commune, qui compte aujourd'hui plus de 3000 habitants, n'existait pas encore. Une simple ferme, connue sous le nom de la Charbonnière, s'élevait au lieu où s'étend maintenant le Manchester de la Bourgogne. L'industrie a opéré ce rapide changement. (...) Dès 1777, une compagnie jeta les fondements des établissements qui ont placé en peu de temps Le Creusot au nombre des plus importants ateliers de France »⁵. Mais bientôt l'écrivain s'engage dans une dénonciation morale : « A côté de ce tableau de la prospérité matérielle du Creusot, il est fâcheux de rencontrer celui moins flatteur de ce qui manque à ce pays sous le rapport moral. Formée d'éléments divers sans liaison entr'eux (sic), la population de ce pays l'occupe plutôt qu'elle ne l'habite. On y a vu passer des colonies anglaises, allemandes, belges, qui n'étaient pas toujours également exemplaires dans leur conduite. Au milieu de cette activité mécanique, la surveillance finit par matérialiser les devoirs, et pourvu que l'homme, ainsi que le rouage

¹ Cat. 808.

² Cat. 1034.

³ Académie François Bourdon, « Plan des forges et fonderies », 1828, repr. dans Charles Contassot, *Historique de la fabrication des locomotives aux usines du Creusot*, Le Creusot, Académie François-Bourdon, 1997, p. 24 ; Frédéric Pillet, « Plan chronologique de la Plaine des Riaux, 1835 », dans « Ensemble industriel de la Plaine des Riaux », dossier de l'Inventaire général, IA71000146, Région Bourgogne-Ecomusée de la CUCM, 2000.

⁴ Cat. 209.

⁵ Maillard de Chambure, *Voyage pittoresque en Bourgogne ou description historique et vues des monuments antiques et du moyen âge, dessinées par une société d'artistes*, 2^e partie, « Département de Saône-et-Loire », Dijon, Jobard, 1835, p. 29.

fonctionne bien, le reste semble de peu d'importance. De là, partout ailleurs que dans la puritaine Amérique, les grands ateliers de ce genre avancent plus les intérêts de l'industrie que ceux de la morale. Le Creuzot, avec ses 31174 habitants, ne possède ni hospice pour les malades, ni collège pour l'enseignement. Les écoles, malgré les encouragements de MM. Chagot, sont loin de répondre aux besoins de la localité, et plus de 300 enfants y restent sans aucune instruction. Si les nouveaux propriétaires de cette grande exploitation font cesser cet état de choses, ils auront fait plus pour Le Creuzot, en ouvrant une école, qu'en élevant un fourneau de plus ou une machine nouvelle ». L'éloge, la condamnation et le conseil se mêlent dans le texte comme dans l'image, deux tentatives de conciliation.

Deux lithographies – et peut-être un tableau perdu – suggèrent la possible radicalité de l'opposition entre la nature et la grande usine métallurgique. En 1837, la même année que la *Vue des fabriques de drap de la ville de Vienne* de Louis-Etienne Watelet, François-Alexandre Pernot exposait au Salon, dans la section « Peintures », une *Usine au milieu des rochers de l'Aveyron*. La convergence des dates invite à rapprocher cette œuvre, aujourd'hui perdue, d'une lithographie intitulée *Usines de Decazeville, arrondissement de Villefranche*¹ (**ill. 85**) (1837, date du dépôt légal), composée par François-Alexandre Pernot pour l'album d'Emile Caron, *Sites et monumens de l'Aveyron* publié chez Moyon en 1838. On différenciera ces œuvres de l'aquarelle exposée par l'artiste au Salon de 1852 sous un titre voisin – *Usine dans les rochers de l'Aveyron* – rapprochée par Ségolène Le Men d'une pièce conservée au département des arts graphiques du musée du Louvre², et montrant une paisible forge dans un écrin de montagnes verdoyantes³ (**ill. 86**).

Tout oppose cette dernière à la vue des fourneaux de Decazeville lithographiée en 1837 (**ill. 85**). Nature, liquide et douceur en sont absentes. Les arbres ont perdu leurs feuilles, la végétation demeure chétive, comme asphyxiée par les fumées des forges et des hauts fourneaux. Des fumées noires et blanches aux reflets sombres semblent empêcher la pénétration des rayons du soleil. La représentation scrupuleuse des installations concourt à la force de l'image. Sur la plate-forme de gauche étaient amenés les charbons et minerais ; les premiers étaient grillés et les seconds cokéfiés dans « les fours à coke placés derrière les fourneaux »⁴, sur le flanc de la colline. A leur droite sont les « six hauts-fourneaux et [les]

¹ Cat. 1085.

² Ségolène Le Men, *Inventaire général des dessins français*, Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, lettre "P", Paris, R.M.N., 1997, cat. n° 1019, p. 261.

³ Cat. 1585.

⁴ Eugène Flachet, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *Traité de la fabrication du fer et de la fonte envisagée sous les rapports chimique, mécanique et commercial*, Paris, Mathias, t. 3, 1846, p. 875, pl. 85.

deux grandes forges à laminoirs placés sur un même alignement »¹. S'agit-il de célébrer la toute puissance industrielle ? Voici comment l'ingénieur Eugène Flachet décrit l'installation : « l'établissement de Decazeville (pl. 85) paraît être, pour le moment, le plus considérable de France sous le rapport de la production (...) Les dispositions de cette usine, qui peut produire environ 18 à 20 000 tonnes par an, ne laissent rien à désirer »². S'agit-il au contraire, par les dégradés de gris offerts par le procédé lithographique, d'accentuer l'aspect sinistre de la scène ? Il existe des lithographies lumineuses : le recueil abonde de paysages débordant de verdure³. Dans la vue des *Usines de Decazeville*, en revanche, la végétation est réduite par le feu – celui de l'enfer, contre la nature, création divine ? On songe à la proposition de Gérard Mendel : « La transformation et l'exploitation de la nature ont été vécues inconsciemment par l'âme collective comme une agression contre les imagos maternelles. (...) Dans la mesure où la nature, la vie, ont de tous temps été vécus par l'Inconscient humain individuel et collectif comme étant d'essence maternelle du fait de la projection, le passage d'une attitude de soumission à la Mère-Nature et à l'ordre éternel du Même, le passage d'une économie du don à une action sur cette Nature pour la forcer à se soumettre, ont dû, pourrait-il sembler, entraîner angoisse et culpabilité »⁴. Expriment à la fois la puissance sidérurgique et la violence coupable infligée à la nature, l'œuvre de François-Alexandre Pernot porte en elle toute l'ambiguïté du rapport de l'artiste avec l'industrie.

En 1839-1840, François Bonhommé (1809-1881) composait le dessin d'une lithographie aux élans dramatiques : *Fourchambault, vue prise du château*⁵ (ill. 87), planche insérée dans *Le Nivernois, album historique et pittoresque* publié à Nevers chez Bussière à partir de 1838. Le dessin ne semble pas être le fruit d'une commande patronale. Bonhommé composa ce paysage au cours d'un séjour à Fourchambault – établissement fondé en 1821 par Louis Boigues et Georges Dufaud, comptant parmi les premières forges à l'anglaise installées en France⁶ –, alors qu'il travaillait à son *Intérieur de la grande forge de Fourchambault*, offert par l'entreprise au directeur Dufaud⁷. La passion de François Bonhommé pour ce haut lieu de l'avant-garde industrielle se retrouve à l'intérieur comme dans le paysage. Elle passe d'abord par une restitution descriptive, d'une grande fidélité. Le dialogue est harmonieux

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Bnf, Département des estampes et de la photographie, série « Topographie de la France », Va 12 fol. t.1.

⁴ Gérard Mendel, *La Révolte contre le père*, Payot, 1969, pp. 173-174.

⁵ Cat. 1104.

⁶ Guy Thuillier, *Georges Dufaud et les débuts du grand capitalisme dans la métallurgie, en Nivernais, au XIX^e siècle*, Paris, SEVPEN, 1959, p. 18-19 ; 37-43.

⁷ Voir *infra.*, p. 356-360.

avec le plan général des forges de Fourchambault dressé en 1829¹. Considérant le site à partir de l'« Enclos de la Direction de l'Usine de Fourchambault », en bordure d'une pièce d'eau reliée à la Loire et occupant le premier plan de la composition, François Bonhommé embrasse au deuxième plan, de droite à gauche : le « Pont de hallage », les « Bureau et logement de chef » partiellement masqués par quelques arbres plantés sur une avancée maçonnerie abritant, derrière, une darse pour deux chalands ; enfin le « Grand Atelier de fabrication de fer » reconnaissable à ses cheminées fumantes, sa morphologie – grande halle et extensions, toit à longs pans – et les trois oculi de son pignon². On distingue à gauche les « Petits ateliers de Fourchambault » puis, à l'avant, le long de la gare, les « Chantiers de dépôt et d'approvisionnement »³. Une telle précision inspire confiance et l'on suit volontiers François Bonhommé lorsqu'il évoque l'activité – moins bien cernée par les sources traditionnelles – de ces hommes qu'il tient à représenter au travail. Sa compréhension du site l'amène enfin à signifier, par le mouvement du ciel nuageux, l'action des « vents d'ouest [qui] poussent les fumées au-dessus de la ville »⁴. Mais cette description scrupuleuse n'est pas l'écho exact du texte de Morellet qui l'accompagne, éloge sans borne de l'activité sidérurgique et de ses promoteurs⁵. L'œuvre ne relève pas de cette vision immaculée, avec fumées arrondies et généreuses, proposée par Edmond Bussière dans le même album⁶ (ill. 88). Les fumées de Bonhommé, noires et abondantes, se mêlent aux nuages d'un ciel orageux. La forge est le seul objet distingué sur un horizon plat, la végétation disparaît devant les conquêtes des infrastructures. Bonhommé ne condamne pas l'industrie mais saisit toutes les contraintes et transformations induites par sa présence dans le paysage.

¹ A.N., F¹⁴ 4437, dossier 10, « Plan général des forges de Fourchambault », 1829.

² Aucun plan ne vient confirmer la disposition en triangle des oculi ; le plan de 1842 (A.N. F¹⁴ 4439, dossier 37, plan 2 reproduit dans Raymond Robin, *op. cit.*, p. 172) ne propose que l'élévation d'un mur de refend intérieur présentant trois oculi alignés à l'horizontale. Le fait cependant que Bonhommé ait respecté cet alignement, pour ce même mur de refend, dans ses diverses vues intérieures de la grande forge (Cat.), invite à lui accorder tout crédit. *Fourchambault. Vue prise du château* prend ainsi valeur de source.

³ A.N., F¹⁴ 4437, dossier 10, source citée.

⁴ Annie Laurant, *Des fers de Loire à l'acier Martin, maîtres de forges en Berry et Nivernais*, Royer, Saga-Sciences, 1995, p. 133.

⁵ N. Morellet, J.-C. Barat, E. Bussière, *Le Nivernois, album historique et pittoresque*, Nevers, Bussière, 1838, tome 1, p. 188-189.

⁶ Cat. 1101.

2. Nouveaux « portraits » d'usines

L'intégration des artifices industriels dans le paysage des artistes apparaît comme le fruit de rencontres fortuites sur les chemins de France, parfois d'arrêts nécessaires devant les symboles nouveaux de la prospérité. La thématique est portée par les traditions convergentes de l'enquête savante et de l'errance sentimentale. Rarement par la peinture, plus fréquemment par l'estampe, essentiellement dans les albums de lithographies, les paysages de l'industrie sont ainsi révélés dans leur spécificité et leur diversité, unités modestes, moulins traditionnels et usines de la grande industrie – d'abord textile et métallurgique – récemment édifiées. Dans la grande majorité des cas (en limitant l'approche aux œuvres localisées, soit 737 sur 813), le motif, même intégré à la nature, domine la composition (dans deux tiers des cas environs). La remarque est triviale, suggérant simplement la primauté accordée au « motif » défini comme événement principal, voire central de l'image, sur le « motif » considéré comme l'ensemble de la vue cadrée par l'artiste. Qualifiera-t-on l'ensemble de ces vues, pour autant, comme des « portraits » d'usines, dans la tradition des « portraits » de châteaux puis des « portraits » de manufactures ? Si les normes esthétiques du genre sont susceptibles d'évolutions – vues frontales ou plongeantes magnifiant la symétrie des bâtiments royaux, chez Jean-Baptiste et Denis Martin sous le règne de Louis XIV, vues de châteaux ou manoirs bercés d'une nature pittoresque à la manière anglaise, au cours du siècle suivant – l'expression en revanche suggère toujours un lien fort entre l'œuvre et son propriétaire. Point de « portrait » d'usine sans commanditaire ou client potentiel (éventuellement un groupe social lorsque l'image est reproductible), sans volonté au moins de rendre hommage au propriétaire ou locataire des lieux. Considérons ces œuvres, jusqu'ici laissées à l'écart, chargées d'emblée d'une double fonction d'agrément et d'affirmation sociale. Qui furent les auteurs et les acquéreurs de ces vues ? Quels liens entretiennent-ils avec l'art contemporain du paysage et, en particulier, les autres représentations de l'industrie ? Dans quelle mesure s'agit-il d'images dictées, sources d'une imagerie spécifique de l'usine ou de l'entreprise ?

Peut-on exprimer la part, dans le corpus, de ces « portraits » d'établissements industriels ? L'insertion, dans le titre, du nom d'un propriétaire constitue peut-être un premier indice. Elle pourrait suggérer la progression du genre et son maintien au cours des années 1800-1840. Certes, au Salon, dans la section « Peinture », seuls trois titres indiquent le nom d'un propriétaire¹ – notons que le recensement des portraits d'industriels, vraisemblablement plus nombreux, reste à établir. Le total s'élève à 5 pour l'ensemble des œuvres inventoriées². La série s'étoffe encore de 16 dessins et surtout de 85 planches lithographiées (et 31 dessins préparatoires), issues notamment des premières séries spécialisées, étudiées dans le troisième mouvement de ce chapitre. Le total s'élève à 141 pièces, soit moins de 20 % du corpus. Mais l'indice n'a qu'une valeur relative. En effet, parmi les 541 œuvres (sur 813) aux titres significatifs, désignant l'établissement mais sans préciser le nom du propriétaire, on trouverait bien d'autres « portraits » d'usines. L'hypothèse est à valider par la redécouverte espérée de sources éclairant l'origine et la fonction des œuvres. Avant d'étudier en détails, selon la forme choisie et le discours tenu, quelques séries ou pièces isolées, les informations rencontrées au verso des œuvres, ou dans les archives personnelles des artistes comme des entrepreneurs, permettent à traits légers d'esquisser une typologie de l'offre et de la demande.

Les entrepreneurs ont-ils eux-mêmes pris le crayon ou le pinceau pour représenter leur établissement ? Deux dessins, l'un attribué à Achille Chaper (1795-1874), l'autre à Victor Frèrejean (1802-1886) ont été retrouvés. Le premier, élève à l'Ecole polytechnique de 1813 à 1815, avait suivi comme externe, en 1819, les cours de l'Ecole des mines³. En 1820, il fit l'acquisition de la forge catalane de Pinsot, en amont d'Allevard. Quatre ans plus tard, il la convertit en haut fourneau, « et le travail commençait en 1825 »⁴. Son fils Eugène Chaper dont la bibliothèque, jusqu'alors conservée au château d'Eybens, fut acquise en 1946 par la Bibliothèque municipale de Grenoble, indique sur un dessin à la mine de plomb : « Pinsot, vers 1829. A. Chaper del. »⁵. On reconnaît le site de Pinsot affecté de « fabriques » avec, au centre, un haut fourneau (**ill. 89**). L'ingénieur esquisse la description de son patrimoine : une

¹ Cat. *Vue de la vallée de Jouy et de la manufacture de M. Barbet aîné* (Alexandre-Hyacinthe Denouy, 1824), *Vue de l'usine et fonderie de MM. F. J. à Cran, près Annecy* (Charles Perint, 1831), *Vue d'une partie de la fabrique de MM. Davilliers, à Gisors* (Adèle Langrand, 1839).

² Cat. Louis-Léopold Boilly, [Oberkampf avec ses trois enfants], 1803 ; Camille Corot, [Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry], 1833. Les titres sont restitués, mais les commandes sont attestées.

³ Paul Gonnet, *Un grand préfet de la Côte-d'Or sous Louis-Philippe. La correspondance d'Achille Chaper (1831-1840)*, Dijon, Société Analecta Burgundica, 1970, p. 11-12.

⁴ Pierre Léon, *La naissance de la grande industrie en Dauphiné*, Paris, PUF, 1954, t. 2, p. 611.

⁵ Cat. 389.

passerelle de chargement relie le flanc de la montagne au sommet du haut massif couvert d'un toit à longs pans pour le protéger des intempéries ; s'il ne détaille pas les outils ou matières abritées sous l'appentis, il pose à gauche une grande halle à charbon. Mais son intention n'est pas de proposer un dessin technique. Comme les dessinateurs de vues pittoresques parcourant les Alpes – on songe à la vue du même site par Eugène Bléry, en 1835¹ – il intègre le monument sidérurgique au relief et à la végétation. Le dessin attribué à Victor Frèrejean, conservé à Annecy par l'Académie Florimontane, relève de la même démarche. Le dessinateur, vers 1830, ne représente pas la forge à l'anglaise construite dans la vallée de la Gère, mais *La forge de Cran, près d'Annecy*², moulin traditionnel dont la roue produit d'intéressants jeux d'eaux³.

Le premier cercle, celui de la famille, ne s'est pas toujours montré indifférent à la figuration de son patrimoine économique et architectural. Certes, Jean-Michel Grobon, fils d'un fabricant de rubans, qui entra « en 1784 à l'École de Dessin de Lyon »⁴, ne semble pas avoir représenté l'entreprise familiale. Certes, Louis-Etienne Watelet, on l'a dit, ne représenta pas les carreaux de la mine de Littry, quoiqu'il fût administrateur de la Compagnie⁵. En revanche, Emilie-Laure Oberkampf, fille de l'entrepreneur, composa en 1807 une vue de la manufacture de Jouy, dessin à la mine de plomb rehaussé de lavis bistre⁶. Il s'agit toutefois d'une simple étude, une œuvre de débutante, demeurée confidentielle. A Bains-les-Bains dans les Vosges, Joséphine Falatieu représentait en 1814 la manufacture de fer blanc paternelle. Celle-ci, en revanche, fut diffusée sous forme de lithographie⁷. La démarche de Jean Mieg est très proche, quoique beaucoup plus ambitieuse. On détaillera plus loin les conditions de création des célèbres *Manufactures du Haut-Rhin*, imprimées de 1822 à 1825 chez Godefroy Engelmann, première suite de lithographies de paysages exclusivement consacrée à l'industrie, composée par un artiste familier de ses paysages et de ses acteurs.

Auprès de quels artistes, en dehors de ce premier cercle, les propriétaires et directeurs cherchèrent-ils, le cas échéant, à faire représenter leur usine ? Le deuxième cercle est celui des connaissances et des amis. Jean-Baptiste Huet est de ceux-là. Huet, qui ne résidait pas Jouy⁸,

¹ Cat. 816 à 819.

² Cat. 772.

³ Alain Frèrejean, Emmanuel Hayman, *Les maîtres de forges. La saga d'une dynastie lyonnaise, 1736-1886*, Paris, Albin Michel, 1996, pl. hors-texte [n° 20].

⁴ Marie-Claude Chaudonneret, « Jean-Michel Grobon », *loc. cit.*, p. 94-101.

⁵ Voir *Supra.*, p. 182-184.

⁶ Cat. 211.

⁷ Cat. 455. Jean-Pierre Doyen, Bruno Melinverno, *L'Ancienne métallurgie dans le département des Vosges*, Nancy, Serpenoise, coll. « Images du Patrimoine » n° 52, 1988, repr. p. 4.

⁸ Serge Chassagne, *Oberkampf...*, *op. cit.*, p. 181, note 1.

comptait depuis 1783 parmi les principaux dessinateurs de la manufacture, entretenant une correspondance régulière et amicale avec Oberkampf¹. Ce dernier, suite à la visite de Napoléon le 30 juin 1806, lui passa commande d'une vue générale de la manufacture commémorant l'événement, sur laquelle on reviendra². Jean-Baptiste Isabey, on le verra, fut pour le couple impérial chargé du même sujet³. Vers 1833, Philibert Paulin Henry commandait à Camille Corot (1796-1875) un tableau représentant sa maison d'habitation et sa fabrique de tapisseries pour ameublement. Vincent Pomarède suggère que « M. Henry avait sans doute rencontré Corot à Paris, par l'entremise soit de son père, soit de la famille Delahain, alors que le jeune homme, n'ayant pas commencé sa carrière de peintre, travaillait encore dans la draperie et la confection »⁴. Etienne Moreau-Nélaton rapporte les circonstances de la commande : « Sur ces entrefaites, un négociant, ami de sa famille, s'avisa de lui commander de la peinture. M. Henry, fabricant d'étoffes à Soissons, l'hébergea chez lui et lui fit peindre sa fabrique d'abord, puis la vue qu'on avait de ses fenêtres. Corot exécuta les images souhaitées avec une précision documentaire parfaite. La consciencieuse application d'un primitif n'eût pas donné une ressemblance plus exacte des lieux et des objets. Le client dut y trouver son compte ; mais la bourse du peintre l'a toujours ignoré. Corot passait pour un amateur ; est-ce qu'on offre de l'argent à ces gens-là ? »⁵.

Les amitiés, comme dans toute construction de clientèle particulière, offrent des opportunités. Le bourguignon Etienne Bouhot, sur l'œuvre duquel on reviendra longuement, bénéficia conjointement de sa notoriété parisienne et d'un réseau de relations locales lorsqu'entre 1822 et 1826, il composa plusieurs « portraits » de forges châillonnaises⁶ pour Valère Cousturier, maître de forge à Ampilly-le-Sec⁷, Denis Mairtet de Malmont, propriétaire de la forge de Montmoyen⁸, et le marquis de Louvois, propriétaire du château et

¹ Laure Hug, *Recherches sur le peintre Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne, p. 64-78 ; Voir *infra*, p. 271-272, la présentation de toile imprimée consacrée aux Travaux de la manufacture de Jouy (1783).

² Cat. 197. A.N. 41 AQ 90, Correspondance de Christophe-Philippe Oberkampf aujourd'hui conservée par la Fondation pour l'Histoire de la Haute Banque ; lettre mentionnée par Laure Hug, *Recherches sur le peintre Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. d'Antoine Schnapper, Université Paris IV-Sorbonne, p. 106.

³ Cat. 208.

⁴ Vincent Pomarède, « Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry », *Corot, 1796-1875*, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais (cat. exp. 28 fév.-27 mai 1996), Paris, R.M.N., 1996, p. 150 (cat. 40).

⁵ Etienne Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, vol. 1, p. 30, cité par Vincent Pomarède, *ibid.*

⁶ Cat. Semur-et-Auxois, musée municipal, *Archives Etienne Bouhot*, livre de compte, p. 11 et 20.

⁷ Serge Benoit, « Ampilly-le-Sec. La Forge (anciennement Forge du Bas) », dans *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or*, Fondation du Patrimoine, délégation de Bourgogne/Musée de la sidérurgie en Bourgogne du nord, rapport remis au CG de Côte-d'Or et à la DRAC Bourgogne, juillet 2003, p. 4.

⁸ Serge Benoit, « Montmoyen. La Forge », dans *Recension des sites...*, *op. cit.*, p. 1.

de la forge d'Ancy-le-Franc¹. On sait en effet que l'artiste était l'ami de Victorine de Chastenay, fille du comte de Chastenay-Lanty². Or la famille possédait la forge et le haut fourneau d'Essarois³. Elle entretenait des relations, au moins commerciales, avec la famille Cousturier⁴ : un « Cousturier » est mentionné comme « directeur de la forge de Montmoyen »⁵ en l'an X, à la veille de l'acquisition de l'usine par Denis Maiteret de Malmont. En Haute-Marne, le professeur de dessin d'Alexandrine et Auguste de Lespérut, enfants de Jules Rozet, maître de forge au Clos-Mortier⁶, ne fut autre que François-Alexandre Pernot. Comme Bouhot, le peintre natif de Wassy-sur-Blaise⁷ avait carrière à Paris. Avant de parcourir l'Aveyron en 1838 et d'y composer les *Usines de Decazeville*, il avait « repris un atelier » dans la capitale. En 1833, il compte un « de Lespérud »⁸ parmi ses élèves. La même année, au Salon, le fils du maître de forge évoquait ainsi, dans une lettre adressée à sa sœur, l'œuvre de son maître : « Je vais te parler un peu de ce que j'ai remarqué en paysages, car ils doivent t'intéresser plus que le reste. La palme pour l'huile est selon moi à Coignet, Watelet et Géroux. Le tableau de Pernot peut aller de pair je crois avec les leurs. Mais une erreur de numéro l'a empêché d'être exposé. Pernot furieux a adressé une circulaire à tous les artistes en les priant de venir voir chez lui son ouvrage »⁹. L'artiste, établi à Paris, fit des séjours en Haute-Marne, sans doute pour enseigner le dessin à la sœur de son jeune élève parisien. Le fonds Jules Barotte des archives départementales de la Haute-Marne conserve une esquisse non datée, signée de l'artiste, portant le titre « Le Clos Mortier »¹⁰ et représentant les bâtiments de la forge. Il est vraisemblable que son tableau, *Forge et fonderie situées sur les*

¹ Serge Benoit, « Un grand établissement industriel dans la vallée de l'Armançon au XIX^e siècle : les forges d'Ancy-le-Franc », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, année 1992, 124^e vol., 1991, p. 81-196.

² Sandrine Balan, « Etienne Bouhot, sa vie, son œuvre », dans *id.* (dir.), *Etienne Bouhot, 1780-1862* (cat. exp.), Semur-en-Auxois, musée municipal, p. 29-30.

³ Guy Antonetti, « Recherches sur la propriété et l'exploitation des hauts fourneaux du Châtillonnais », *La Révolution en Côte-d'Or*, nouvelle série, fasc. 13, Dijon, archives départementales de la Côte-d'Or, 1973, p. 14.

⁴ A.N. F¹⁴ 4502, Yonne, dossier 6 (Ancy-le-Franc), « Attestation de Claude Cousturier [père de Valère Cousturier], maître de forge, demeurant à Châtillon, déclare qu'à la requête de la Marquise de La Guiche [veuve du comte de Chastenay-Lanty] qu'[...] a 16 ou 18 ans qu'il a connu, extrait et employé des minerais d'alluvion sur la commune de Sennevoy » (à propos d'un conflit entre la marquise de La Guiche et le marquis de Louvois à propos de leurs droits miniers), 28 octobre 1821.

⁵ A.D. Côte-d'Or, 11 S / b 106, enquête de l'An X (dépouillement Serge Benoit).

⁶ Philippe Delorme, *Jules Rozet, 1800-1871. Maître de forges, président de la Chambre de commerce de la Haute-Marne, en Champagne métallurgique sous la révolution industrielle : lucidité et détermination*, Reims, APIC, 2007.

⁷ Denis Cailleaux (édit.), *François-Alexandre Pernot, 1793-1865. Journal d'un artiste peintre au temps des romantiques*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ Archives privées (archives de la famille Rozet, ancienne collection Mathieu Vital), lettre d'Auguste Lespérut à sa sœur Alexandrine, au château de Saint-Dizier, 1^{er} avril 1833 (remerciements à Philippe Delorme).

¹⁰ Cat. 689.

*bords de la Marne*¹, exposé au Salon de 1831, montre l'établissement de Jules Rozet. L'œuvre a malheureusement disparu.

Dans le même esprit, Edouard Pingret (1785-1875) chercha toujours à conforter son ancrage à Saint-Quentin, sa ville natale, tout en poursuivant une carrière parisienne. Dès 1804, à 19 ans, il composait à la plume et à l'aquarelle les *Vues extérieures et intérieures de l'Eglise de Saint-Quentin* pour une famille de la ville². Après 1810, Jacques Arpin, propriétaire de la filature de coton de Roupy à proximité de Saint-Quentin, lui commandait un portrait et, peut-être, cette *Visite de Napoléon I^{er} à la filature de Roupy le 10 avril 1810*³, huile sur toile qui lui est attribuée. En 1821, il publiait les *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne*. Professeur à l'Ecole royale de dessin de Saint-Quentin (école De La Tour) entre 1822 et 1829, il forma notamment « des dessinateurs de fabrique, soit pour les tissus à la Jacquart, soit pour les anciens procédés, soit pour la broderie »⁴. L'année de sa médaille d'or au Salon de 1824, il représentait *La Duchesse de Berry, visitant la manufacture des glaces de St.-Gobain*, toile commandée par la Compagnie (ill. 191)⁵. Comptant parmi les rares peintres d'usine de sa génération, il composa encore, vers 1835, une vue de la *Cristallerie de Saint-Louis [lès-Bitche]*, huile sur toile acquise par l'entreprise⁶. On reviendra plus longuement, à propos des représentations du travail, sur le réseau de relations dont bénéficia François Bonhommé. Notons simplement que le spécialiste du genre profita des recommandations de son maître Paul Delaroche puis des relations entre propriétaires et directeurs d'établissements métallurgiques ou miniers. C'est à l'occasion de sa première visite à Fourchambault, en 1839, alors qu'il était chargé de composer l'*Intérieur de la grande forge de Fourchambault* pour Georges Dufaud, que le « Forgeron » réalisa le portrait – sur lequel on reviendra – d'Achille et Apolline, petits-enfants du directeur-fondateur, sur fond de paysage métallurgique⁷, l'un des rares portraits avec usine conservés en France.

¹ Cat. 690.

² Saint-Quentin, Société académique de Saint-Quentin, don de la famille Labouret (remerciements à Mme Monique Séverin).

³ Cat. 221. Théophile Collard, « A Roupy, en 1803, Jacques Arpin installe la 1^{re} filature de coton du département de l'Aisne », *Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire de l'Aisne*, t. XIII, Laon, archives départementales de l'Aisne, 1967, repr. et légende p. 119.

⁴ Témoignage d'un ancien élève dans le *Journal de la ville de Saint-Quentin*, 1^{er} mars 1829, cité par Monique Séverin, *L'Ecole De La Tour, école royale gratuite de dessin fondée par Maurice Quentin De La Tour, 1782-1975*, Saint-Quentin, Debrez, 1993, p. 31.

⁵ Cat. 276. Voir *Infra*, p. 302-303.

⁶ Marie-France Jacops, Jacques Guillaume, Didier Hemmert, *Le Pays de Bitche. Moselle*, coll. « Images du patrimoine » n° 80, Metz, Serpenoise, 1990, p. 110 ; Claudine Cartier, « Saint-Louis », *Transparences. Histoire du verre et du cristal en Lorraine*, Nancy, Musée lorrain/Serge Domini Editeur, p. 66-68.

⁷ Cat. 749. Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 116, n° 90.

Les artistes, enfin, prirent-ils l'initiative ? En dehors du cas particulier de François Bonhommé, les sources sont rares qui attesteraient des services offerts par les peintres et dessinateurs aux entrepreneurs. On sait que certains jugèrent le filon potentiellement lucratif, moyennant offrir des lithographies, images reproductibles et meilleur marché que la peinture. Si l'on excepte la suite des « Vues de Châtillon-sur-Seine », lithographiées à Paris dans l'atelier de Charles Philibert de Lasteyrie d'après les dessins d'A.P. Milon¹, série qui dès 1818 accordait 4 vues aux forges et fourneau du Maréchal Marmont à Sainte-Colombe-sur-Seine – une commande ? – les initiatives furent essentiellement provinciales, adaptées à une clientèle locale. Ainsi Edouard Pingret, on y reviendra, achevait-il ses *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* (1821) par une série de 5 « portraits » d'établissements cotonniers : parmi les souscripteurs figurent les élites commerciales et industrielles de Saint-Quentin. *Les Manufactures du Haut-Rhin* (1822-1825) de Jean Mieg furent une belle opération commerciale. Un pli conservé dans les archives de l'imprimerie Engelmann annonce que l'article (dont on ne connaît malheureusement pas le tirage), vendu au prix d'un franc ou quatre francs dans sa version aquarellée², était demandé « journallement »³ en 1825. Le succès de la série dut convaincre Godefroy Engelmann d'imprimer, entre 1837 et 1842, une seconde série de 21 « manufactures » confiées à Rudolf Huber⁴.

Chanter un monde nouveau

Associer, dans l'image, le portrait d'un industriel et la figuration de ses usines : la formule, en France, ne compte que fort peu d'exemples. On ne trouvera pas d'équivalent aux grands portraits de *Marie Louise Stumm* et *Carl Friedrich Stumm* – maître de forges sarrois – peints respectivement en 1835 et 1836 par Louis Krevel (Braunschweig, 1801-Trèves, 1876), conservés au musée de Saarbrück et fréquemment reproduits⁵. A la même époque, en 1839,

¹ Cat. 258 à 261.

² Matthieu Mieg, *Relation historique des progrès de l'industrie commerciale de Mulhausen et ses environs*, Mulhouse, Engelmann, 1823, p. 15, cité sans mention de source par Léon Lang, « Godefroy Engelmann imprimeur lithographe des *Manufactures du Haut-Rhin* », dans Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 47-48.

³ Mulhouse, Archives municipales, 19TT-2B2, fol. 36.

⁴ Cat. 1057 à 1077.

⁵ Huiles sur bois, 102 x 80,5 cm, Saarbrück, Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarlanändischer Kulturbesitz, inv. A XIV-4 (NI 4589) et A XIV-5 (NI 4590). Christof Trebesch, *Ikographische Aspekte in der Malerei von Louis Krevel und der Biedermeierzeit*, dans *Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel*, cat. exp., Saarbrück, Saarland Museum, 2001, p. 40 ; *Die zweite Schöpfung*, *op. cit.* (2002), p. 204-205, n° 57.1-2 (notice par Arnulf Siebnecker).

François Bonhommé composait simplement le portrait – de format modeste, 55,5 x 45,5 cm – des petits-enfants de Georges Dufaud, Achille et Apolline¹ (ill. 90). A leur droite, l'artiste esquissa le profil obscur de la grande halle de Fouchambault, armée de cinq cheminées crachant fumées noires et flamme rouge. Dans l'attente de nouvelles découvertes, il faut considérer l'ensemble des XVIII^e et XIX^e siècles pour construire une série française de portraits avec usines : le portrait de David Oury (après 1750), déjà évoqué², y côtoie le portrait dynastique d'Oberkampf avec ses trois enfants par Louis-Léopold Boilly (1803)³, celui des petits-enfants Dufaud en 1839, celui – anonyme – de Samuel Debar sous le Second Empire, (avec à l'arrière-plan la filature de coton et tissage de la Grive)⁴ puis, après 1870, le portrait d'Henri Rouart devant sa fabrique de glaces par Edgar Degas (v. 1875) et celui d'Henri Schneider sur fond paysage de forges, par Aimé Morot (v. 1890)⁵.

Plus nombreux sont les paysages où le patrimoine de l'entrepreneur occupe la première place. De 1806 à 1810, trois visites de l'Empereur à Jouy, chez Oberkampf, à Roupy chez Jacques Arpin, et à Louviers chez les frères Ternaux furent commémorées par la peinture et l'aquarelle. Trois établissements textiles innovants et performants, dans un contexte de blocus continental. A la différence de Jean-Baptiste Isabey qui, en 1804 et 1806, à Rouen et à Jouy, se fit peintre d'actualité ou d'histoire pour le service de Napoléon⁶, les trois artistes choisis par les entrepreneurs se firent peintres d'architecture et de paysage, les figures étant réduites à l'ornement discret du premier plan. Jean-Baptiste Huet peignait en 1807, à la demande d'Oberkampf, la visite de Napoléon à la manufacture de Jouy le 30 juin 1806⁷ (ill. 91). L'événement, au cours duquel l'entrepreneur reçut la Légion d'Honneur de la main de l'Empereur⁸, méritait d'être commémoré. Les personnalités sont à droite, dans l'ombre d'un haut bâtiment (non fictif, sans doute le « magasin des garances »⁹) qui sert d'accroche à la composition, ouvrant sur la profondeur du paysage saturé par les constructions généreusement éclairées de la manufacture. De la main droite, Oberkampf la désigne. Il est face à l'Empereur et regarde son fils Emile, accompagné peut-être de l'un de ses neveux

¹ Cat. 749.

² Cat. 65.

³ Cat. 195.

⁴ Cat. 2013. Pierre Cayez et Serge Chassagne, *Les patrons du Second Empire. Lyon et le Lyonnais*, Le Mans, Cénomane/Paris, Picard, 2006, fig. 2, p. II.

⁵ Ancienne collection Schneider. Repr. dans Caroline Mathieu et Dominique Schneider (dir.), *Les Schneider, Le Creusot, op. cit.*, p. 72.

⁶ Cat. 205 et 208.

⁷ Cat. 197.

⁸ Voir *infra*, p. 305-307.

⁹ A.D. 78, UO 153, « Plan général des bâtimens, cours d'eaux, jardins et prés composant l'enclos de la manufacture de toiles peintes de Jouy », 1821, repr. dans Roselyne Bussière, *Au Sud de Versailles, op. cit.*, p. 44.

Widmer ; le groupe des femmes est plus à l'écart, composé de l'Impératrice, à gauche, de Madame Oberkampf et de ses filles, Emilie et Laure, à droite¹ (ill. 91a). Le point de vue est comparable à celui de la *veduta* du chevalier de Lespinasse pour la *Description générale et particulière de la France* (1780, ill. 26)². Huet compose un paysage plus resserré, distingue à gauche le grand bâtiment d'impression construit en 1791³, et peuple le premier plan d'ouvriers arrosant les toiles étendues sur le pré. Décédé en 1811, l'artiste offre ici sa dernière œuvre⁴. Les figures manquent de souplesse, mais il sait déployer son talent luministe pour valoriser, avec détails et éclat, le patrimoine de son commanditaire et ami.

La *Visite de Napoléon I^{er} à la filature de Roupy le 10 avril 1810*⁵ (ill. 92), huile sur toile attribuée au jeune Edouard Pingret est beaucoup plus maladroite. L'Empereur était venu distinguer l'établissement de Jacques Arpin, première filature de coton installée à Saint-Quentin en 1803⁶. La disproportion entre le cortège officiel et le haut bâtiment de cinq étages relève de la flatterie docile. La masse de la filature Arpin suffit à évoquer l'industrie. Point de roue hydraulique ni de cheminée : la force motrice était dispensée par un manège à chevaux situé sur le flanc opposé du bâtiment⁷. La légère fumée fut-elle ajoutée postérieurement, l'œuvre fut-elle composée tardivement, restituant l'état primitif de la filature⁸ ? Enfin, quoique mieux composées, les deux aquarelles anonymes, « presque identiques »⁹, commandées par Etienne et Guillaume Ternaux pour commémorer la *Visite de l'Empereur Napoléon I^{er} et de l'Impératrice Marie-Louise à la manufacture Ternaux*, le 1^{er} juin 1810¹⁰, relèvent de la même inspiration. Etienne Ternaux avait conservé la première – « la meilleure »¹¹, aujourd'hui détruite¹² – alors que la seconde, aujourd'hui perdue, fut

¹ A l'exception de l'enfant, qui fait le lien entre les deux groupes, les figures peuvent être identifiées grâce à la « clé » du dessin à la sépia de Jean-Baptiste Isabey, « Faximillé (sic) du dessin représentant l'Empereur Napoléon, visitant la Manufacture de M. Oberkampf à Jouy », dessin à la plume, 21 x 136 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 27234 recto.

² Cat. 142.

³ Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, op. cit., p. 144-145 (fig. 3. Plan de la manufacture de Jouy sous l'Empire).

⁴ Laure Hug, *Recherches sur le peintre Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, mémoire cité, p. 77.

⁵ Cat. 221.

⁶ Frédéric Pillet, *Saint-Quentin, histoire et patrimoine industriels*, op. cit., p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ En 1821, le même artiste montre la filature de Roupy flanquée d'un aile supplémentaire et d'une cheminée fumante (cat., ill.).

⁹ Maurice Collignon, « Les aquarelles représentant Napoléon à la fabrique Ternaux », *Bulletin de la Société d'études diverses de l'arrondissement de Louviers*, t. XII, (années 1909-1910), 1911, p. 207.

¹⁰ Maurice Collignon, « Napoléon dans l'Eure », *Bulletin de la Société d'études diverses de l'arrondissement de Louviers*, t. XII (année 1909-1910), 1911, p. 186.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dans les ruines du château de Mesmont lors de la retraite allemande de 1918 : « Louviers. Aquarelle historique brûlée par les Allemands », *L'Industriel de Louviers*, mai-juin 1921 (musée municipal de Louviers, dossier d'œuvre).

« conservée jusqu'en 1906 dans l'ancienne manufacture Ternaux à Louviers. Elle était placée dans un petit bureau voisin de la grand'porte par laquelle entra Napoléon »¹. Les deux aquarelles fixèrent la mémoire visuelle d'une visite destinée à distinguer la qualité des produits issus de la première filature mécanique de laine installée en France dès 1804². Une copie de la première, réalisée par Madame Ternaux-Compans en 1903 (**ill. 93**) montre les efforts de l'artiste pour mettre en valeur le bâtiment monotone, sans décor. La perspective est peu accentuée, la vue est équilibrée par des arbres conventionnels, mais la masse du « bâtiment central à usage de fabrique », avec au centre « l'appartement des roues hydrauliques »³ (on distingue au sol le « bras de Fécamp » apportant la force motrice) est éclairée d'une vive lumière. La fabrique écrase la scène d'actualité. Déjà les usines nouvelles rivalisent avec les manufactures royales dans les paysages de l'industrie.

Vingt ans plus tard, la formule a peu changé. Un second choix de trois peintures, composées au cours des années 1830 et au début des années 1840 présente les vues flatteuses d'établissements récemment installés ou transformés. On a dit dans quelles conditions Corot avait entrepris à Soissons vers 1833, sur commande et sur place, la vue de la *Maison d'habitation et fabrique de M. Henry*⁴ (**ill. 94**). L'influence exercée sur l'œuvre de Corot, durant cette période, par la peinture flamande et singulièrement les vues d'architecture a été plusieurs fois soulignée. Séparation rigoureuse et complémentarité des volumes – la maison et la fabrique –, description exacte, conforme aux vestiges de l'abbaye reconvertie en manufacture, traitement luministe raffiné : Corot témoigne d'un intérêt nouveau pour les écoles du Nord, référence « qui ne pouvait que flatter M. Henry »⁵. L'œuvre nous paraît présenter, en outre, une dimension métaphorique : l'ombre du premier plan emporte la femme au rouet, symbole de l'activité ancienne, quand la lumière du présent surexpose les façades magnifiées de l'établissement textile. Les deux autres toiles sont anonymes. La *Vue de la fonderie de Pocé-sur-Cisse*⁶ (**ill. 95**) est conservée, avec le portrait de l'entrepreneur, par les

¹ Maurice Collignon, *loc. cit.*, p. 208.

² Aujourd'hui dénaturée et transformée en logements. Voir Emmanuelle Real, « Louviers, filature, tissage, usine d'apprêt des étoffes (fabrique de draps de laine) Guillaume Ternaux puis corderie (usine de courroies) Védy », dossier de l'Inventaire général, Région Haute-Normandie, IA00019041, 2004.

³ Jean-Michel Chaplain, *La Chambre des tisseurs. Louviers : cité drapière, 1680-1840*, Champ Vallon, 1984, p. 142. Voir également Jean-François Belhoste et Jean-Michel Chapelain, « Les manufactures de Louviers de 1680 à 1830, architectures traditionnelles et révolutions industrielles », *Colloque d'archéologie industrielle, compte rendu du 104^e Congrès des Sociétés savantes*, Bordeaux, 1979.

⁴ Cat. 707.

⁵ Vincent Pomarède, « Soissons, maison d'habitation et fabrique de M. Henry », *Corot, 1796-1875, op. cit.*, p. 151-152.

⁶ Cat. 1137.

descendants de Jean-Jacques Ducel¹. Si les vues contemporaines – un dessin de la collection Destailleur² daté de 1842 (**ill. 96**) et une gravure sur bois publiée dans le *Magasin pittoresque* en 1848³ – associent le château et l’usine ; si la gravure publiée dans l’*Illustration*⁴ en 1846, dans la collection des « Grands établissements industriels de la France » suggère par le choix d’une vue frontale, une opposition brutale entre les deux constructions et les deux fonctions, la toile non datée puise encore dans le pittoresque une solution de relatif compromis. A la légèreté de la fumée répond dans l’harmonie l’activité paisible des figures. Le charroi au contenu indistinct est à l’arrêt, trois femmes à droite trient du charbon, deux hommes trient de la castine, de couleur blanche. Mais la lumière privilégie l’usine : le soleil éclaire d’une lumière douce, au premier plan, les pignons des bâtiments de la fonderie, vue depuis sud-ouest, et son imposante cheminée témoignant de l’installation d’une machine à vapeur. A l’arrière, très nettement, le château demeure dans l’ombre. Enfin, la vue des *Forges de Pont-Evêque*⁵ (**ill. 97**) conservée par les descendants de l’entrepreneur Victor Frèrejean montre vers 1840, au second plan, le complexe métallurgique (haut fourneau, fonderie, forge à l’anglaise) converti en 1834, après une spécialisation dans la production d’objets de plomb et de zinc, dans la production de cuivre et de fer⁶. Un premier plan noirci introduit le spectateur dans l’image. La montagne ferme l’horizon. L’île-usine est au milieu, armée de cheminées fumantes éclairées. Le monde nouveau de l’industrie triomphante est posé dans un écrin de nature et inondé de lumière.

A ces « portraits » d’usines, montrant des installations prospères, seules les toiles d’Etienne Bouhot réalisées au début des années 1820 offrent pour l’heure un contrepoint. Elles montrent des forges châtilloises⁷ (**ill. 98, 99**) promises à transformation ou disparition. Mais Bouhot commémorait la fin d’un monde en articulant l’extérieur et l’intérieur. On retardera donc la présentation de ces toiles, non seulement par commodité – les conditions de leurs créations, connues par les archives de l’artiste, sont semblables – mais surtout dans le but de signifier leur complémentarité⁸.

¹ Patrick Léon, « Usine de fabrication de métaux dite fonderie Ducel », Région Centre, dossier de l’Inventaire général du patrimoine culturel, 1999 (remerciements à Patrick Léon et Matthieu Chambrion).

² Cat. 1214.

³ Armstrong, *Vue de Pocé près Amboise*, dans « Pocé, près Amboise. Origine de cette commune, historique de son château, sa destination actuelle », *Le Magasin pittoresque*, XVI, 1848, p. 272.

⁴ *L’Illustration*, « Grands établissements industriels de la France », VIII, 1846, n° 159, t. 1846-1, p. 23-25.

⁵ Cat. 1140.

⁶ Pascale Bodin, « Vue des Forges de Pont-Evêque », dans Roger Lauxerois (dir.), *Paysage industriel à Vienne*, *op. cit.*, cat. 26, p. 39.

⁷ Cat. 268, 272, 278 et 281.

⁸ Voir *infra*, p. 334-341.

3. Usines en séries

Invention et diffusion d'une imagerie contrôlée

Parmi les albums de paysages lithographiés se distinguent, dès le début des années 1820, les premières séries consacrées – partiellement ou dans leur intégralité – à la gloire de l'industrie et de ses promoteurs. Aucune des suites recensées n'est monographique, dans le sens où les estampes montreraient les bâtiments d'un même site. Toutes proposent encore un voyage. Il s'agit d'initiatives provinciales, soutenues par les élites locales. Ainsi de *L'Ancien Bourbonnais*¹ publié chez Desrosiers fils à Moulins de 1833 à 1838, ou du *Nivernois, album historique et pittoresque*² publié à Nevers chez Bussière en 1838. On retiendra les deux premiers exemples du genre, significatifs de l'essor cotonnier de Saint-Quentin et de Mulhouse. Les *Monumens de l'Aisne*³ (1821) d'Edouard Pingret, et *Les Manufactures du Haut-Rhin* (1822-1825) de Jean Mieg, série reprise en 1837 par Rudolf Huber, ont été imprimées chez Godefroy Engelmann, à Mulhouse ou à Paris. Elles expriment la rencontre entre le succès de la lithographie de paysage pittoresque et le désir de célébrer les victoires récentes de l'industrie provinciale. Elles présentent en outre l'avantage d'être assez bien informées. La seconde permet en outre, cas exceptionnel, d'approcher les fonctions variées des lithographies à motifs industriels, depuis l'espace privé des entrepreneurs jusqu'à l'usage des images comme supports promotionnels.

L'industrie comme destin départemental :

Edouard Pingret et les Monuments de l'Aisne

Le 12 janvier 1821, *L'Echo du Nord* annonçait la publication des *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* : « Dans un moment où le Gouvernement s'empresse de recueillir tout ce qui peut fournir des éclaircissements sur les principaux traits de nos annales, M. Ed. Pingret, peintre et professeur de dessin, à Saint-Quentin, a pensé que les amis des arts ne verraient pas sans intérêt une entreprise destinée à perpétuer le souvenir des monumens que le département de l'Aisne offre encore à la curiosité.

¹ Cat. 1112 à 1116.

² Cat. 1100 à 1105.

³ Cat. 529 à 536.

C'est dans ces vues qu'il s'est proposé de publier, par voie de souscription, les dessins lithographiés : 1° des monumens remarquables par leur architecture, et dont il reste encore assez de vestiges pour rappeler leur célébrité ; 2° des châteaux, tant anciens que modernes, susceptibles d'être distingués parmi les autres édifices de genre ; 3° *du canal de Saint-Quentin et des principales manufactures que renferme cette cité industrielle* ; 4° des sites, dont l'aspect mérite le plus de fixer l'attention. (...) Les notices sont rédigées par M. Brayer, chef du secrétariat général de la préfecture de l'Aisne. Le prix de la collection, composée de 35 dessins lithographiés, sortant des presses de M. Engelmann, à Paris, est de 30 francs pour les souscripteurs, et de 40 francs pour les non-souscripteurs (...) On souscrit à Paris chez M. Engelmann, rue Louis-le-Grand, n° 27 ; et chez M. Tiloy, imprimeur-libraire à Saint-Quentin. Les noms des souscripteurs seront joints à l'ouvrage (...) Cet ouvrage, auquel ont souscrit une foule de personnages distingués, mérite, ce nous semble, une attention particulière »¹.

Ainsi le projet entend-il marier, conformément aux exigences du genre, la qualité du dessin, l'inventaire archéologique, l'exactitude descriptive des statistiques départementales et la distinction des richesses locales. Solliciter Engelmann en 1821, c'est s'adresser à l'imprimeur des deux premiers volumes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor, De Cailleux et Nodier. Cette réalisation prestigieuse marquait le succès d'une entreprise et d'un entrepreneur qui le premier, dès 1815, avait établi en France un atelier d'impression lithographique². On verra, à propos des *Manufactures du Haut-Rhin*, que la l'introduction et le développement de cette technique – mise au point à Munich vers 1798 – fut très liée à la forte proximité de Godefroy Engelmann avec les industriels cotonniers mulhousiens. Edouard Pingret on l'a dit, avait déjà réalisé avant 1821 le portrait de Jacques Arpin et de sa filature de Roupy³ (ill. 91, 91b). Ce nouveau projet semble de son initiative, assuré toutefois du soutien des entrepreneurs et des élites de la ville. La liste des souscripteurs est sans ambiguïté, dans laquelle on retrouve notamment « Arpin père, chevalier de la Légion d'Honneur, négociant à Saint-Quentin ; Arpin Frédéric, négociant, membre du conseil général des fabriques et manufactures à Saint-Quentin ; Arpin Emélie, négociant à Saint-Quentin ; Arpin Hippolyte, négociant à Saint-Quentin ; Joly Victor, négociant à Saint-Quentin ; Joly, imprimeur à Châteaux-Thierry ; Dupuis père, propriétaire de la blanchisserie des Isleaux, à

¹ *L'Echo du Nord*, 12 janvier 1821, repris par le *Journal de Saint-Quentin*, 4 février 1821, p. 14, souligné par nous (remerciements à Frédéric Pillet).

² L'acte de la « Société de Lithotypie Engelmann et C^{ie} » date du 8 mars 1815 (Archives de la famille Engelmann, legs G. Engelmann fils, 1A1, copie de l'acte original).

³ Cat. 221.

Saint-Quentin ; Dupuis fils, propriétaire d'établissements d'apprêts à Saint-Quentin »¹. Autant de noms portés au bas des lithographies de manufactures.

La construction de l'album, surtout, témoigne des égards accordés par l'artiste aux entrepreneurs de l'Aisne – s'il ne s'agit pas simplement de répondre à leur commande. Rien ne semble le différencier, jusqu'à la planche n° 17, des autres albums de paysages pittoresques : les vestiges romains côtoient les châteaux médiévaux, le plus souvent intacts, quelquefois en ruine. Tours isolées, abbayes et chapelles de style gothique tardif agrémentent ces paysages pittoresques déjà animés de sentiment romantique. Pingret, toutefois, ne propose pas d'itinéraire. Le spectateur n'est pas invité marcher sur les pas du voyageur et découvrir avec lui les curiosités rencontrées. Le plan de la série est historique. Il s'agit d'évoquer, en suivant la chronologie, l'histoire prestigieuse du département par l'observation de ses principaux monuments. Aussi le premier établissement industriel représenté n'est-il autre que la *Manufacture royale des glaces de Saint-Gobain*² (pl. 18), dont on distingue aisément les soubassements médiévaux, restes du château construit au XIII^e siècle par Enguerrand III, sire de Coucy. La planche 19 présente la *Verrerie Royale de Folembay, près Coucy le Château, appartenant à Mr. le Baron de Poilly, Officier de la légion d'honneur*³. Ici encore l'artiste n'a pas négligé de représenter les vestiges de l'ancien château à l'histoire pluriséculaire, auquel sont attaché les noms d'Enguerrand III (le bâtisseur), François Ier et Henri IV. A droite, un bâtiment élevé sur un seul niveau, flanqué de contreforts servait de presbytère. Mais le sujet principal de la planche demeure la verrerie, élevée au XVIII^e siècle et qui, « après avoir été longtemps possédée par M. de Montizeau, appartient aujourd'hui à M. le baron de Poilly, officier de la légion d'honneur. Des envois très considérables de bouteilles, destinées principalement à l'approvisionnement de la Champagne et de Paris, sont faits annuellement par cette importante manufacture, qui a réuni, depuis plusieurs années, à cette branche d'industrie, celle des cloches de jardins, dont les produits subviennent presque entièrement aux besoins de la consommation de la France »⁴. Le discours de Brayer s'articule sans heurts avec la description de Pingret : au centre, la fière maison du directeur est élevée sur quatre niveaux, avec au premier étage, un balcon en fer forgé. Six cheminées d'agrément suggèrent la qualité du propriétaire des lieux. Ce bâtiment récent – Brayer précise que les seuls vestiges du château sont deux constructions basses – est flanqué, en arrière, de deux fours aux façades

¹ Edouard Pingret, Brayer, *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne*, Engelmann, 1821, p. 7-8 (Bnf, Département des estampes et de la photographie, Ve 140 in-fol.).

² Cat. 529.

³ Cat. 530.

⁴ Edouard Pingret, Brayer, *op. cit.*, n° 19.

triangulaires desquels s'échappe une épaisse fumée, sans venir troubler l'harmonie du lieu. Cette disposition n'est pas sans rappeler la verrerie royale du Creusot, dont les deux fours coniques font face au logement du directeur surmonté d'un clocheton. Folembay en serait la version éclatée. Enfin, dans le fond, cachés par les fours et la maison du directeur sont d'autres bâtiments de la verrerie et les logements des ouvriers : le directeur pouvait ainsi contrôler aussi bien les lieux de production que les allers et venues. La verrerie royale de Folembay intéressa d'autres artistes, notamment Isidore-Laurent Deroy qui dessina la *Vue d'une partie de la Verrerie royale de Follambay*¹, lithographiée par Constans en 1826. Contrairement à Pingret, lié au discours d'une statistique départementale, l'auteur fut essentiellement attiré par le pittoresque du lieu, livrant une œuvre centrée sur les vestiges du château bercés de brouillant, au dessin volontairement estompé.

La planche 20 présente une vue de la *Verrerie de Prémontré, près Coucy le château, appartenant à Mr. de Vieulaine*² (ill. 100), établissement créé par ce dernier en 1802. Toujours bien renseigné, Brayer explique : « elle renferme trois fours. Deux sont consacrés à la fabrication du verre à vitres blanc et à estampes, nouvelle branche d'industrie introduite depuis quelques années dans le département. Dans un troisième four l'on fabrique des bouteilles destinées et employées, en grande partie, au commerce des vins de Champagne, qui s'expédient dans le Nord. Trois grandes halles et les locaux accessoires occupent le derrière des bâtimens (sic) qui forment le point de vue de cette belle usine ». Pingret dresse quant à lui le portrait d'une abbaye. Choissant le même point de vue que Tavernier de Jonquières près de trente ans plus tôt, lorsqu'il exécuta une *Vue Générale de l'abbaye de Prémontré*³, il rend compte des évolutions : l'église abbatiale, construite en arrière, parallèle à la façade principale, a disparu. Une deuxième église ou chapelle, représentée à gauche au premier plan sur la planche de Tavernier de Jonquières, est absente de la planche de Pingret, certainement détruite au cours de la Révolution lorsque l'abbaye fut transformée en verrerie. De nouveaux bâtiments élevés sur un seul niveau ont été construits le long de la grande allée. Mais seules les trois colonnes de fumée jaillissent des bâtiments, signes de la présence des trois fours, créent un lien entre l'image et son titre. L'usage métonymique de la fumée s'impose une nouvelle fois dans le paysage pittoresque.

Ces trois vues de verreries ancrent l'industrie axonnaise dans un passé prestigieux. A leur suite, l'artiste propose encore neuf planches aux sujets variés, vues urbaines et édifices

¹ Cat. 637.

² Cat. 531.

³ *Description particulière de la France ou Voyage pittoresque de la France, Département de l'Aisne*, Lamy, 1792, N° 66.

remarquables des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Enfin, comme couronnement logique de l'ensemble de l'album, cinq planches présentent cinq établissements cotonniers majeurs de Saint-Quentin et de sa région. Comme pour signifier le passage d'une époque à l'autre, de la manufacture à l'usine, la première planche de cet ensemble présente la *Filature de Saint-Michel, arrondissement de Vervins*¹ (ill. 101) installée dans une ancienne abbaye bénédictine. Brayer insiste sur l'importance et les performances de la nouvelle usine : « La filature de Saint-Michel a été construite en 1808 par M. Raux, maître de forges à Lanœuille-aux-Joutes (Ardennes), sur l'emplacement d'une ancienne abbaye de Bénédictins, qui depuis 1792 jusqu'en 1807 avait été occupée par une verrerie. Cet établissement placé dans un site extrêmement pittoresque et à l'entrée de la forêt Saint-Michel, a exigé des travaux très considérables, tels que l'ouverture d'un canal creusé dans le roc. Cette filature peut être considérée comme une des plus importantes du département. Sa carderie est particulièrement remarquable par la construction des tambours en fonte. Les travaux, qui avaient été interrompus à la mort de M. Raux, ont repris leur activité depuis que MM. Legoupil, Reichembach et Compagnie, négocians (sic) à Saint-Quentin, se sont rendus adjudicateurs de cette filature. Tous les métiers sont mis en action à l'aide d'une machine hydraulique mue par les eaux de la rivière du Gland. Six cents ouvriers, tant hommes et femmes, sont employés dans cette filature, dont les travaux se continuent le jour et la nuit »². En 1820, la filature était équipée d'un ventilateur, de vingt cardes, vingt-quatre machines à filer en continu, et trente-six mule-jennys. Selon le préfet du département, la filature était « d'autant plus susceptible d'extension que dans la Thiérache la main d'œuvre est à bien meilleur compte que dans les autres parties du département »³. La planche de Pingret ne reflète pas réellement ce dynamisme et cette modernité. L'artiste s'est surtout appliqué à représenter fidèlement l'église et les bâtiments conventuels. Rien ne laisse d'emblée imaginer la présence d'une multitude d'ouvriers au travail à l'intérieur de l'ancienne abbaye. On note pourtant quelques indices : ici l'aménagement d'un passage insolite, récent, entre le bâtiment de gauche et le corps central afin de relier les espaces de production, là quelques figures se dirigeant vers l'imposant ensemble monumental avec sur leur dos des paniers remplis de coton. Reste que le dessin de Pingret n'évoque pas la filature moderne, ici logée depuis la vente des Biens

¹ Cat. 532.

² Brayer, *op. cit.*, notice n° 31.

³ F^o C III Aisne, 10, Baron de Talleyrand, lettre du 27 mai 1820 (remerciements à Serge Chassagne).

Nationaux¹. L'enveloppe héritée de la vente des Biens Nationaux s'impose à sa sensibilité éprise d'histoire et d'archéologie.

Tout change avec la planche 32, *Filature de Roupy près St.-Quentin, Créée en 1804 par M. Arpin, Chevalier de la Légion d'honneur*² (ill. 102). La grande monotonie de la façade, élevée sur quatre étages et percée de 108 fenêtres, différencie la grande filature des manufactures du XVIII^e siècle. Surtout, au centre de la planche, pointe l'extrémité supérieure d'une cheminée fumante, signalant l'utilisation, dans cette usine éloignée de tout cours d'eau, d'une « pompe à feu ». L'ancienneté des bâtiments de la filature Saint-Michel est trompeuse : la filature de Roupy (village situé à neuf kilomètres de Saint-Quentin) constitue en effet la première filature de coton du département de l'Aisne. Sa machine à vapeur fut construite en 1803 par Charles Albert, pour Jacques Arpin³. La position de la planche au sein de l'album – après la filature de Saint-Michel – et la manière dont Pingret a traité le sujet (espace dégagé, centralité, importance accordée aux fenêtres et à l'horloge dominant l'ensemble) contribue à faire de cette filature l'affirmation d'une réussite sereine. Saint-Quentin doit sa prospérité à la reconversion réussie d'une production de linons et batistes à une production de cotonnades. Et Brayer de prononcer les louanges du premier industriel cotonnier saint-quentinois : « Ce fabricant, l'un de ceux à qui le Roi a accordé la décoration de la Légion d'honneur en 1819, a donné la plus forte impulsion à la nouvelle industrie, qui s'est développée aux mêmes lieux où se fabriquent des tissus avec les produits de notre sol. Depuis, la filature du coton a reçu une telle extension et a exercé une si grande influence sur l'accroissement de la population dans la partie septentrionale du département, que la ville de Saint-Quentin, où l'on comptait à peine dix mille âmes au commencement du siècle, s'est accrue de trois mille habitants (sic) en moins de quinze années »⁴.

¹ Serge Chassagne, *op. cit.*, pp. 229-234.

² Cat. n° 271.

³ Serge Chassagne, *op. cit.* p. 285 (biographie de Charles Arpin) et 340 ; Frédéric Pillet, *Saint-Quentin. Histoire et patrimoine industriel, op. cit.*, p. 34.

⁴ Brayer, *op. cit.*, notice n° 32.

A la facture naïve du dessin de Pingret correspond mieux encore l'éloge non daté – vraisemblablement contemporain – composé par « Dumez d'Etreillers, Versificateur inné ». Un modèle du genre¹ :

« Chantons de la Fabrique
La valeur et l'éclat
Puisque sa mécanique
Montre un goût délicat :
A Roupy, sur la route
Qui conduit à Paris,
Cette Maison sans doute
Fait vivre ce pays.

D'ouvriers, d'ouvrières
On en compte cinq cens
Qui quittent leurs chaumières,
Pour eux que d'agrémens !
Au son de la clochette,
Chaque jour au matin,
Vont d'une ardeur parfaite
Tous chez Monsieur ARPIN
(...)

Cette Maison propice
Aux pauvres malheureux,
Mérite le service
Des jeunes et des vieux.
Sous l'empire équitable
DU GRAND NAPOLEON
ARPIN LE FAVORABLE
Jouit d'un beau renom.

ARPIN très-mémorable,
Respecté des mortels,
Par ton zèle admirable,
Il t'est dû des autels :
Notre sincère hommage
Est peu pour tes bienfaits ;
L'âme sensible et sage
Ne t'oubliera jamais. »

Les planches des *Monumens de l'Aisne* suggèrent l'emprise croissante de l'industrie cotonnière sur le paysage urbain et, partant, son importance dans l'économie et la vie du département. Pingret dresse le panorama des différentes *Filatures de MM. Joly, à Saint-Quentin* (ill. 103)². On reconnaît à gauche le bâtiment le plus ancien, appelée « fabrique rouge » en raison de sa construction en briques et pierres, établie en 1808 par Pierre-Louis-Samuel Joly alors maire de la ville, « dans le quartier des blanchisseries du faubourg d'Isle »³. Il s'agit de la seconde filature hydraulique édifiée par l'entrepreneur, actionnant 15 000 broches. En 1821, elle appartenait selon Brayer à Victor Joly. Une autre filature domine la moitié droite de la planche. Il s'agit de la « filature blanche » édifiée en 1817 : selon Serge Chassagne, « après la mort brutale de Pierre-Louis-Samuel, maire de Saint-Quentin, en 1811, sa veuve, ses deux fils aînés Aimé et Jules, et leur beau-frère Oberkampf, constituent pour neuf ans, sous seing privé, à la fin de 1814, une société *Samuel Joly et fils*, au capital de 600 000 francs, pour continuer "la filature des cotons pour le tissage ou la vente, l'achat et la

¹ Dumez d'Etreillers, *Eloge de la grande Fabrique de M^r Arpin de Roupy, proche de Saint-Quentin*, s.d., coll. part. (remerciements à M. Philippe Gérard).

² Cat. n° 272.

³ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 286 ; Frédéric Pillet, *op. cit.*, p. 34-35.

fabrication des batistes de l'ancienne manufacture de Cambrai-Saint-Quentin" »¹. Plus récente que la première, cette filature est construite à l'image des nouvelles usines textiles : bâtiment long, succession d'ateliers en hauteur, ici sur quatre niveaux, façade monotone et froide. Le point de vue choisi par Pingret permet toutefois de distinguer l'originalité de son plan. Sur le corps principal s'appuie à droite une haute cheminée – à Saint-Quentin règne la filature mécanique à vapeur – que l'on pourrait assimiler à la tour d'un édifice religieux. Par suite, voici peut-être, sur la façade offerte au spectateur, un bras de transept. La plus moderne des filatures Joly apparaît comme une haute cathédrale édifiée en l'honneur du progrès ou d'une dynastie.

Les deux dernières planches de l'album représentent la *Blanchisserie des Isleaux et fabrique d'acide sulfurique, appartenant à Mr. Dupuis père, à Saint-Quentin* (ill. 104) et les établissements d'*Apprêts de Mr. Dupuis fils, successeur de Mr. Dufour Denelle, et quelques établissements de filature à St-Quentin*² (ill. 105). La signification des images transcende ici plus largement le discours historique, administratif, technique (portant sur l'amélioration des équipements) ou louangeur de Brayer. Les bâtiments, toujours plus nombreux, ont fini par boucher l'horizon. Leurs hautes façades et leurs cheminées forment comme un rempart. L'industrie a créé un nouveau paysage urbain. Sur la planche finale, *Apprêts de Mr. Dupuis fils*, un riche bourgeois, vêtu d'une redingote, haut-de-forme à la main, salue deux jeunes femmes en promenade. Significativement placé sur l'axe médian vertical de la composition, ce personnage ventru, image parfaite du bourgeois satisfait – peut-être Dupuis lui-même au milieu de ses biens – symbolise à lui seul la richesse et la réussite des entrepreneurs saint-quentinois. Point n'est question ici des conditions de travail à l'intérieur des ateliers. La démonstration proposée par cet album chargé d'idéologie s'achève ainsi : une chaîne logique et prestigieuse relie les monuments de l'Antiquité, du Moyen-Age et le l'époque moderne aux nouvelles cathédrales des temps de l'industrialisation. L'envahissement de l'espace par l'industrie n'est pas ici synonyme d'altération et de perte d'un passé regretté. Il signifie, une nouvelle fois, prestige et réussite.

¹ *Ibid.*, p. 544.

² Cat. 535 et 536.

Les *Manufactures du Haut-Rhin*, suite de trente six lithographies en noir ou en couleurs, œuvres de Jean Mieg (dessin et report sur la pierre) et J. Rothmuller (pour les deux dernières planches), publiées à Mulhouse chez Godefroy Engelmann de 1822 à 1825, séparément et sans notices, constituent la première série spécialisée de paysages lithographiés consacrés à l'industrie. Leur succès local et leur diffusion suggèrent d'en proposer une lecture en rapport avec leurs fonctions sociales et culturelles successives, depuis l'époque de leur création, celle des fondateurs, jusqu'à nos jours.

Jean Mieg, onzième et dernier enfant de Mathieu Mieg et de Judith Blech, est né le 1^{er} avril 1791 à Mulhouse¹. Son père, qui en 1776 avait repris la maison de commerce familiale, se lança dans l'industrie dès 1809, en installant à Mulhouse « avec le concours de son fils aîné Mathieu, un tissage de draps à bras, qui fut complété en 1817 par une filature mécanique »². Jean Mieg, le cadet de la famille, s'engagea dans la carrière artistique avec le soutien de son père, « qui rêvait d'en faire un grand peintre »³. Il fut admis en 1807 à l'Ecole nationale des Beaux-Arts et entreprit, après 1814, différents voyages d'étude – dont le traditionnel voyage en Italie – avant de se fixer à Mulhouse en 1818 pour y exercer son talent de peintre paysagiste, sans rencontrer toutefois la reconnaissance espérée⁴. Il faut attendre 1832, soit dix ans après la publication de la première planche des *Manufactures du Haut-Rhin*, pour le voir assumer brièvement, jusqu'en 1838, une partie des fonctions de direction – en tant qu'associé de son père et de son frère Jean-Georges – au sein de la manufacture de draps blancs et draps imprimés Mathieu Mieg & Fils⁵. Jean Mieg, au demeurant, appartient à cette minorité d'artistes pour lesquels l'activité industrielle fit toujours partie de l'univers familial. Il compte cependant parmi les dessinateurs de vues qui parcoururent la France à la recherche de sites et monuments pittoresques : « Jean Mieg nous apparaît d'abord comme un marcheur : pour dessiner ses vues, il a couvert plusieurs centaines de kilomètres. Il lui fallut se rendre à Sainte-Marie-aux-Mines ou à Beaucourt, aux antipodes de Mulhouse. (...) A trois ou quatre reprises, nous le rencontrons au travail⁶, en butte à la curiosité des promeneurs

¹ Philippe Mieg, *Histoire généalogique de la famille Mieg, 1395-1934*, Mulhouse, 1934, p. 154.

² *Ibid.*, p. 134.

³ Georges Mieg, « Jean Mieg (1791-1862), un peintre mulhousien du XIX^e siècle », *Archives alsaciennes d'Histoire de l'Art*, Strasbourg et Paris, 1923, p. 221.

⁴ *Ibid.* p. 223 et 224.

⁵ Société Industrielle de Mulhouse, *Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIX^e siècle. Enquête centennale*, Mulhouse, 1902, t. 2, p. 537-538.

⁶ Ancienne pratique, que l'on trouve dès le XVII^e siècle. Voir Madeleine Pinault, *Le Peintre et l'histoire naturelle*, Flammarion, 1990.

(pl. III, XIX, XXII, XXXIII) ou en conversation avec ceux-ci »¹. Mais les sites archéologiques et naturels qu'Edouard Pingret avait voulu marier aux manufactures textiles ont ici tout à fait disparu. Le programme, en ce sens, est radicalement original.

Lorsqu'en 1822, Godefroy Engelmann entreprit d'imprimer, d'après les dessins de Jean Mieg², une grande série de 36 lithographies représentant les *Manufactures du Haut-Rhin*³, il venait d'achever l'impression des deux premiers volumes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Taylor, De Cailleux et Nodier. Cette réalisation prestigieuse marquait le succès d'une entreprise et d'un entrepreneur qui le premier, dès 1815, avait établi en France un atelier d'impression lithographique⁴. Le procédé, mis au point à Munich vers 1798 par Aloïs Senefelder, lui avait été ramené d'Allemagne en 1813 par son ami Edouard Kœchlin⁵. Godefroy Engelmann, « une des gloires de sa ville natale »⁶, appartenait au milieu industriel calviniste mulhousien : il avait épousé en 1808 Anne-Catherine Thierry, « fille de Jean Thierry, fabricant d'indiennes, avec lequel il s'était associé »⁷. Sans faire partie des fondateurs de la Société Industrielle de Mulhouse (à la différence d'Edouard Kœchlin), il en fut le véritable inspirateur : dès 1812, à l'occasion d'une réunion de la loge maçonnique de la Parfaite Harmonie, il émit l'idée d'une « Société d'Emulation pour l'Industrie »⁸. Il contribua en outre à la modernisation de l'indiennage, grâce à la souplesse et à la rapidité apportées par la lithographie dans la multiplication des modèles⁹. Godefroy Engelmann, comme Jean Mieg, comme leur réseau familial¹⁰, font ainsi partie des acteurs de la très forte croissance industrielle, essentiellement textile, que connurent la ville de Mulhouse et le département du Haut-Rhin sous la Restauration et la Monarchie de Juillet¹¹. Les *Manufactures du Haut-Rhin*, même si aucune commande n'est attestée, peuvent

¹ Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 16.

² Les deux dernières planches de la série furent lithographiées en 1825 d'après les dessins de J. Rothmüller.

³ Cat. 542 à 612 (lithographies et dessins préparatoires).

⁴ L'acte de la « Société de Lithotypie Engelmann et C^{ie} » date du 8 mars 1815 (Archives de la famille Engelmann, legs G. Engelmann fils, 1A1, copie de l'acte original). Voir la récente mise au point de Ségolène Le Men, « Du calicot à la litho : Godefroy Engelmann et l'introduction de la lithographie à Mulhouse (1814-1815) », dans *De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie, 1800-1830* (cat. exp. L'Isle-Adam, musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq, 27 nov. 2005-19 fév. 2006), Paris, Somogy, 2005, p. 29-37.

⁵ Godefroy Engelmann, *Traité théorique et pratique de lithographie*, Mulhouse, [v. 1840], p. 35.

⁶ Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 22.

⁷ Léon Lang, *Godefroy Engelmann de Mulhouse, imprimeur-lithographe, 1788-1839*, Strasbourg, Istra, 1948, p. 1.

⁸ Florence Ott, *La Société Industrielle de Mulhouse, 1826-1876. Ses membres, son action, ses réseaux*, Strasbourg, 1999, p. 52.

⁹ Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰ On notera que la nièce de Jean Mieg, Elisabeth (fille de Jean-Georges Mieg, associé en 1818 puis directeur de l'établissement Mathieu Mieg et Fils), épousa en 1841 le fils de Godefroy Engelmann, Godefroy. (Philippe Mieg, *op. cit.*, p. 152 et 171).

¹¹ Michel Hau, *L'industrialisation de l'Alsace (1803-1939)*, Strasbourg, 1987, p. 75-91.

être considérées comme la traduction en images de cette réussite. Bien d'autres séries les ont suivies, d'inspiration et de facture voisines : l'*Album de Wesserling*, imprimé chez Thierry frères en 1848, plusieurs vues de Guebwiller par Noirot ou Rothmüller, imprimées chez Brückert à Guebwiller entre 1838 et 1847, *Mulhouse illustré* par J. Pedraglio, publié à Strasbourg chez Fasoli & Ohlman en 1855, ou encore, la liste n'étant pas exhaustive, une série de six manufactures lithographiées par J.B. Jung à Guebwiller sous le Second Empire. Les *Manufactures du Haut-Rhin* de Jean Mieg et, dans une moindre mesure, leur reprise par Rudolf Huber demeurent toutefois les œuvres conservées en plus grand nombre dans les collections publiques et par les collectionneurs.

Aucune crainte d'ordre commercial ni aucun présupposé esthétique n'empêchaient Godefroy Engelmann de consacrer une série de lithographies entière à l'industrie, alors même que les planches et albums de ses confrères, à Paris comme en Province, n'accordaient qu'une place limitée à la modernité. Dès 1821, il avait imprimé les *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* d'Edouard Pingret. Il existait un marché pour ce type de représentation, à côté de celui, plus ample, de la vue pittoresque et romantique parsemée de ruines antiques et médiévales. C'est vraisemblablement le succès des *Manufactures du Haut-Rhin* qui incita Godefroy Engelmann à imprimer, entre 1837 et 1842, une seconde série de 21 manufactures, fortement inspirées des travaux de Jean Mieg, mais de moindre qualité. Les planches, lithographiées en noir et en couleur¹, furent exécutées par le dessinateur-lithographe bâlois Rudolf Huber (1770-1844) dont Godefroy Engelmann déplorait le talent médiocre².

Quelle clientèle pour ces images ? L'achat d'une estampe ne laissait guère de traces. Tout juste connaît-on le prix de ces articles. En 1823, dans une courte publication consacrée à l'histoire de l'industrie mulhousienne, Matthieu Mieg annonce que les lithographies de Jean Mieg peuvent être acquises pour un franc et, dans leur version aquarellée à la main, pour quatre francs³. En 1838, d'après le livre de comptes de la société Engelmann et Cie (Maison de Mulhouse), une lithographie en noir des « Manufactures du ht rhin »⁴ est également vendue un franc. Un franc, c'est environs, d'après *L'industriel alsacien* du 6 août 1836, repris par Villermé en 1840, le salaire journalier moyen, entre 1832 et 1835, d'un fileur ou d'une fileuse

¹ La chromolithographie fut inventée par Godefroy Engelmann en 1837.

² Lettre de Godefroy Engelmann à son fils Jean, Mulhouse, le 10 octobre 1838 (Archives de la famille Engelmann, legs G. Engelmann fils, 2E2, pièce 14).

³ Matthieu Mieg, *Relation historique des progrès de l'industrie commerciale de Mulhausen et ses environs*, Mulhouse, Engelmann, 1823, p. 15. (Information reprise par Léon Lang, « Godefroy Engelmann imprimeur lithographe des *Manufactures du Haut-Rhin* », dans Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 47-48).

⁴ Mulhouse, Archives municipales, 19TT-1E6. Il s'agit vraisemblablement de la seconde série, la plus récente, œuvre de Rudolf Huber.

dans un établissement du Haut-Rhin ; c'est un peu moins que le salaire journalier, entre deux et trois francs, d'un « imprimeur de deuxième main » (juste au dessus du manoeuvre) dans une manufacture d'indiennes entre 1827 et 1835. Les dessinateurs, les graveurs sur rouleaux et les contremaîtres sont crédités quant à eux d'un salaire compris entre 10 et 20 francs par jour¹. Ces derniers semblaient en mesure, par conséquent, d'acquérir la lithographie de leur entreprise. Accomplirent-ils cette démarche ? A considérer les premiers résultats des études en cours sur l'habitat intermédiaire mulhousien, extrêmement sommaire jusqu'au début du XX^e siècle, il est permis d'en douter. Georges Bischoff a proposé de voir dans les *Manufactures du Haut-Rhin* « l'imagerie de l'élite »². La lettre de ces lithographies comporte systématiquement, il est vrai, le nom du ou des propriétaire(s) de l'établissement représenté. Un pli conservé dans les archives de l'imprimerie Engelmann nous apprend toutefois que l'article (dont on ne connaît malheureusement pas le tirage) se vendait « journallement »³ en 1825 : aux entrepreneurs exclusivement ?

A ce stade, pour progresser dans la connaissance des fonctions et usages de ces œuvres, il faut tenter de les resituer dans leur contexte d'exposition, de reconstituer leur environnement, de déterminer de quelles manières elles ont été transmises – de leur acquisition jusqu'à nos jours –, quelles fonctions elles ont assumé, ce qu'elles ont pu signifier pour leurs propriétaires successifs. On souhaiterait en effet conduire ici l'analyse iconographique en relation avec l'analyse des fonctions de l'image. Rappelons, après Georges Bischoff, la composition de la série : onze filatures, huit fabriques d'indiennes, un tissage, cinq complexes combinant ces trois activités, cinq établissements métallurgiques, une usine chimique et deux papeteries. L'industrie cotonnière domine, reflétant la réalité économique du département. Il s'agit de paysages, composés pour l'essentiel à la manière des paysages hollandais⁴. En règle générale, l'usine occupe le deuxième plan, précédé d'un premier plan parsemé de figures conventionnelles. L'arrière-plan, plus estompé, annonce un ciel bleu parsemé de nuages légers. Les concessions au romantisme sont rares : point de tourment dans l'univers des *Manufactures du Haut-Rhin*, il y fait toujours beau. L'optimisme est de rigueur pour célébrer la prospérité des entreprises et des entrepreneurs. La nature encadrant les établissements des collines sous-vosgiennes n'est jamais envahissante, jamais évoquée d'un

¹ Louis-René Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Paris, 1840, p. 38-41.

² Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 27.

³ Mulhouse, Archives municipales, 19TT-2B2, fol. 36.

⁴ L'influence de Jacob van Ruisdaël – celle notamment de ses vues de Haarlem – est peut-être à observer dans la présence récurrente de toiles séchant paisiblement au soleil. Voir Walford, *Jacob van Ruisdael and the perception of landscape*, New Haven, 1991.

trait fougueux, incisif. La manufacture, éclairée par le soleil, règne paisiblement sur un paysage humanisé, que l'on qualifia volontiers de positiviste, revendiquant « la supériorité de l'Artifice sur la Nature »¹. Une conception du paysage qui refuse de considérer la nature comme antithèse de la civilisation industrielle. La première planche de la série, intitulée *Filature de Mrs. Kœchlin & frères à Mulhausen*² (ill. 106) montre une usine-bloc³, de plan rectangulaire allongé, élevée sur quatre niveaux. Autres éléments distinctifs des nouvelles usines : la cheminée et la tour accolées au bâtiment, permettant « la circulation verticale du personnel et des produits »⁴. Jean Mieg a représenté douze autres filatures de même type. Mais cette première planche est la plus démonstrative. Le bâtiment est projeté vers le spectateur. Placée à l'extrémité de la longue nef, la haute cheminée, surmontée d'une girouette, se dresse, triomphante. La girouette pourrait être lue comme une croix. Temple dédié au progrès, la filature de Nicolas Kœchlin évoque peut-être aussi la ferveur protestante des entrepreneurs mulhousiens.

Parallèlement, le travail de l'artiste consiste à mettre en valeur le caractère aristocratique du bâtiment industriel. Le point de vue retenu par Jean Mieg puis Rudolf Huber pour représenter la filature de coton Hartmann à Colmar⁵, dite filature du Hammer⁶ (ill. 107, 108), contribue à inscrire la composition dans la longue série des vues d'architecture nobiliaire : le « parterre » de la manufacture-château semble encadré, comme à Chambord, de constructions basses qui, dans la réalité, ne rejoignent jamais le corps de bâtiment. La restitution, pour autant, est fidèle. En témoigne la photographie de la même filature, réalisée par Braun en 1859⁷. La précision du détail, la fidélité au modèle sont autant de conditions nécessaires à l'exécution d'un bon portrait d'usine. Enfin, les *Manufactures du Haut-Rhin* ne montrent que des façades, des usines sans ouvriers. En contrepoint, Jean Mieg sait distraire le spectateur, user du pittoresque pour son agrément. Les planches XII et XXII, respectivement *Fabrique d'indiennes de Mrs. Haussmann Frères à Logelbach*⁸ (ill. 109), et *Filature, Tissage*

¹ Jacques Noiray, *op. cit.*, p. 76.

² Cat. 542.

³ Pierre Fluck, *Les Belles fabriques, un patrimoine pour l'Alsace*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2002, p. 133-170.

⁴ Georges Bischoff, *op. cit.*, p. 278.

⁵ Cat. 575 (Jean Mieg) et 1069 (Rudolf Huber).

⁶ Aujourd'hui détruite. Voir notamment Franck Schwartz, *Des usines au fil de la Fecht. Le patrimoine industriel de la vallée de Munster*, coll. « Parcours du patrimoine », Région Alsace, service régional de l'Inventaire du patrimoine culturel / Lieux-dits éditions, 2008, p. 19-21.

⁷ Archives départementales du Haut-Rhin, *L'Alsace photographiée par Adolphe Braun en 1859* (CD-Rom), Colmar, 2000, n°19.

⁸ Cat. 566.

& Blanchisserie de Mrs. N.as. Kœchlin & frères à Massevaux¹ (ill. 110), sont beaucoup moins grandiloquentes. La première montre certes, au second plan, une usine-bloc élevée sur cinq étages. Mais le vent s'est levé au premier plan, faisant courber les peupliers et tourbillonner les toiles initialement étendues pour sécher au soleil. Jean Mieg a détourné les yeux des façades monotones pour observer et transcrire l'amusante anecdote. La deuxième, très semblable par son sujet (de longues toiles séchant au soleil) comme par son style aux *Vue(s) de Haarlem* de Jacob van Ruisdael, inspire paix et sérénité.

De ces quelques remarques émergent plusieurs hypothèses quant aux lieux d'expositions de ces lithographies simples et riantes. S'agissait-il d'« égayer » les bureaux de direction, les bureaux de surveillance – nombreux dans les grands établissements comme DMC, employant une abondante main-d'œuvre enfantine –, ou encore les couloirs des usines ? Hypothèse invérifiable. S'agissait-il de décorer les demeures bourgeoises, celles des entrepreneurs ou des membres de leur famille ? Ces œuvres pouvaient-elles apparaître à la vue de tous, dans le salon, ou plus à l'écart ?

Que nous apprennent les inventaires après décès ? En s'appuyant sur les travaux de Serge Chassagne qui, l'un des premiers, s'intéressa à la culture des entrepreneurs cotonniers, on est rapidement averti des carences de la source. Inventaires égarés, omissions des notaires : les informations sont rares. Et lorsqu'apparaît la mention d'une estampe, le notaire a le plus souvent délaissé la question du sujet, cantonnant l'image à son statut d'objet, « sous verre, dans un cadre de bois doré »². Que reste-t-il ? Deux lithographies montrant l'intérieur de Frédéric Engel-Dollfus (1818-1883) en 1869, à Dornach³. Philippe Benoist et Frédéric Sorrieu nous convient dans la salle à manger du patron de DMC puis dans son « petit salon », orné de toiles de maîtres⁴ : aucune vue de manufacture. Quelques photographies⁵, rares et tardives, nous font découvrir l'intérieur d'Emile Kœchlin, au Mont des Roses (Mulhouse), vers 1895-1900. Le salon est orné d'huiles sur toile ; la cage d'escalier apparaît vierge de toute décoration. Mais seule une partie de l'habitation nous est montrée. Vers 1900, Mademoiselle Zetter est photographiée dans son salon : au-dessus de son piano, deux grandes lithographies à sujet historique. Alors le doute s'installe. On se souvient que le Musée des Beaux-Arts refusa

¹ Cat. 585.

² Serge Chassagne, *op. cit.* p. 622.

³ Eugène Cicéri et Félix Benoist et Frédéric Sorrieu, *Album de Dornach*, Paris, Lemerrier, 1869-1872, 20 planches.

⁴ On se souvient que Frédéric-Engel Dollfus, amateur d'art, fonda le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse en 1864.

⁵ L'ensemble des clichés d'« intérieurs mulhousiens » est conservé au Musée Historique de Mulhouse. (Remerciements à M. Benoît Bruant).

en 1900 le tableau de Zwiller, intitulé *Le tissage*¹, au prétexte que « les fabricants voyaient assez leurs ouvriers au naturel et ne désiraient nullement les voir en peinture »². Doit-on supposer une hostilité du patronat mulhousien à l'égard de tout motif industriel ? La photographie d'un intérieur plus modeste, exécutée vers 1910 au 36, rue de Bâle, offre peut-être un éclairage différent. Non loin d'une galerie de portraits mulhousiens (imprimés) et d'une photographie de la maquette du projet de temple Saint-Etienne par Gustave Dardel – signes d'une filiation à l'entrepreneuriat mulhousien protestant –, trône une lithographie de paysage, au dessus du piano. La photographie manque de netteté, mais nous croyons y reconnaître une vue des *Manufactures du Haut-Rhin*.

A poursuivre l'enquête jusqu'à nos jours, notamment grâce aux visites effectuées par les conservateurs des différents musées de l'agglomération mulhousienne auprès des héritiers de grandes familles demeurant encore à Mulhouse avant 1990, l'hypothèse d'une transmission et d'un attachement des propriétaires à ces œuvres semble se confirmer. Les familles Brandt (descendants des Mieg), Favre, Gros, Jacquet ou Schlumberger conservaient toutes, entre 1972 et 1990, quelques vues de Jean Mieg. Systématiquement exposées dans l'entrée, dans ce vestibule que les photographies ne montrent jamais, elles étaient présentées d'emblée, avec fierté, aux visiteurs. Certaines planches étaient d'acquisition récente. La plupart, toutefois, provenaient d'héritages³. Il semblerait assez fréquent, encore aujourd'hui, que soit conservée la lithographie de l'entreprise familiale (ainsi que les vues d'autres entreprises, exécutées ou non par Jean Mieg), « le souvenir de l'industrialisation de l'Alsace restant assez vif chez les descendants de ceux qui y participèrent »⁴.

On déduira volontiers de ces clichés comme de ces témoignages, l'intuition selon laquelle les « Manufactures » encadrées ont accompagné la construction identitaire des grandes familles patriciennes de Mulhouse, et qu'elles ont pu signifier parallèlement, pour les branches plus éloignées, leur souci de rappeler, de revendiquer leur attachement aux branches centrales. Le phénomène est-il ancien ? Sans doute a-t-il été amplifié par l'Annexion de 1870. En 1912, l'année de sa fondation, le Musée des Familles Dollfus, Mieg et Kœchlin, acheta trois « manufactures » de Jean Mieg, puis de nouveau cinq en 1919⁵ : il était indispensable que ce musée, destiné à conserver, à Mulhouse, les « souvenirs (...) se rattachant (...) à

¹ Marie-Augustin Zwiller, *L'Industrie en Alsace ; le tissage*, 1898, huile sur toile, 141×176 cm, Mulhouse, collection particulière (SAF 1898, n° 2105).

² Marie-Augustin Zwiller, « Journal », reproduit dans Fernand Audet, *Marie-Augustin Zwiller, peintre alsacien, 1850-1939*, Mulhouse, 1980, p. 44. Adolphe Mieg acheta finalement le tableau, exécuté dans les ateliers de tissage Charles Mieg et C^{ie}.

³ Informations recueillies auprès de M. Bernard Jacqué, conservateur du Musée du Papier Peint de Rixheim.

⁴ Propos recueillis auprès de M. Jacques Henry Gros.

⁵ Mulhouse, Archives Municipales, 19TTA2, p.21 (n° 211 à 213) et 111 (n° 913, 913 bis, 914 à 916).

l'histoire des trois familles, la culture de l'esprit de famille et la formation d'un lien entre ses membres »¹, possède quelques planches des *Manufactures du Haut-Rhin*. Mais d'autres vues de la même série – ainsi que la *Vue de la Ville de Mulhouse*² (ill. 111) par Rudolf Huber – furent dans le même temps léguées au musée³ : elles avaient été transmises, encadrées, de génération en génération. Ainsi, l'identification d'un attachement aux *Manufactures du Haut-Rhin* après 1870, comme synonyme d'un attachement à l'Alsace, ne signifie aucunement qu'elles n'aient joué aucun rôle dans les intérieurs mulhousiens avant l'Annexion.

Le Musée Historique de Mulhouse conserve quelques lithographies encadrées, léguées (souvent après la Seconde Guerre mondiale) par les descendants directs et indirects des pionniers de l'industrialisation⁴. L'expertise des cadres permet leur datation approximative. Un exemplaire de la *Vue de Mulhausen, du côté du levant* par Jean Mieg (pl. IV) présente un cadre simple de sapin vernis, posé aux environs de 1900. La lithographie, qui n'a jamais été décadrée, apparaît très fanée : il semble qu'elle ait été longtemps exposée. Une *Vue de Mulhausen, du côté du couchant* (pl. III, ill. 112) présente un cadre plus ancien, de sapin stucké, peint et doré, posé dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Enfin, la vue de la *Fabrique d'indiennes Schlumberger Grojean et C^{ie} à Mulhausen*⁵ (ill. 113) présente un cadre de merisier expertisé comme antérieur à 1850. Il semblerait que l'on ait touché la génération des estampes « sous verre, dans un cadre de bois » identifiées dans les inventaires après décès de la première moitié du XIX^e siècle. D'où l'hypothèse – certes encore discutable – selon laquelle certaines de ces images auraient pris place, individuellement ou par séries, dans les demeures des entrepreneurs et sembleraient avoir été fréquemment conservées par leurs héritiers ou les membres de familles plus ou moins éloignées, au point d'apparaître, sur la longue durée, comme l'un des vecteurs de transmission du patrimoine culturel familial. Elles ont été utilisées comme ornements, agréments – voici pour les usages. Mais il n'est pas douteux qu'elles aient été porteuses d'un rôle, d'une fonction identitaire, à la signification plus ou moins accentuée par l'histoire économique et politique de l'Alsace aux XIX^e et XX^e siècles.

Franchissons une dernière étape. La précocité et la prégnance de cette iconographie industrielle, diffusée principalement au sein des familles entrepreneuriales mais également au-delà – on a constaté, à plusieurs reprises, que le marché des *Manufactures du Haut-Rhin*

¹ V. Desbois et L. Dupuy, *Les Collections du Musée Historique de Mulhouse*, mémoire de DESS en techniques d'Archives et de Documentation, Mulhouse, Université de Haute-Alsace, 1990, p. 186.

² Cat. 997.

³ Mulhouse, Archives Municipales, 19TTA2, p.3, 12 et 111 (n° 917).

⁴ On trouverait des exemples similaires, concernant d'autres séries de lithographies et quelques dessins originaux, en étudiant la provenance, notamment, des collections du Musée de l'Impression sur Etoffe.

⁵ A noter que l'on ne retrouve pas cette vue, dessiné et lithographié par Jean Mieg chez Godefroy Engelmann, dans la série des 36 *Manufactures du Haut-Rhin*.

n'avait jamais cessé, sans que l'on puisse identifier son ampleur –, a contribué à écarter de Mulhouse les formes nationales et internationales de l'imagerie commerciale, diffusées notamment par l'illustration des papiers à en-tête. La tendance à l'emploi de la perspective oblique, exagérant les dimensions des bâtiments usiniers, est demeurée étrangère à la production mulhousienne jusqu'au début du XX^e siècle. En général, le papier à lettre utilisé par les entrepreneurs cotonniers n'était pas orné du dessin de leur manufacture¹. Si la sobriété, la retenue – calviniste ? – paraît la règle dans le travail, l'image est en revanche abondamment utilisée lorsqu'il s'agit de s'adresser au consommateur. Or, dans ce cas, ce sont les formes et l'iconographie spécifiquement mulhousiennes qui sont convoquées. Entre 1850 et 1910, les planches de Jean Mieg et de Rudolf Huber ont inspiré les illustrations portées sur les couvercles des boîtes de fil à broder². Mieux, certains motifs ont été directement transférés sur le nouveau support, sans modifications majeures. Le plus bel exemple est sans doute celui de la planche 3 de la *Suite* de Rudolf Huber, intitulée *Mrs. Dollfus Mieg & C^{ie} à Mulhouse, Filature et tissage mécanique*³ (ill. 114). On retrouve le motif du bâtiment central, reproduit sans variation sur une série d'étiquettes de boîtes de filés⁴. Les plus anciennes semblent avoir été imprimées à la fin du Second Empire ; d'autres, portant la mention « Dollfus Mieg & C^{ie}, Mulhouse, Belfort, Paris », sont postérieures à 1886, date de la fondation du site de Belfort (ill. 115). Cette vue de la manufacture en activité, flanquée de sa fière cheminée fumante, a longtemps incarné, auprès de la clientèle, le dynamisme de l'entreprise.

Ainsi, l'imagerie des *Manufactures du Haut-Rhin* (et des productions qui s'en inspirèrent) semble avoir assumé conjointement deux fonctions distinctes et complémentaires. Sous forme de lithographies encadrées, elle a pu contribuer, au sein des familles patronales, à l'effort de transmission du patrimoine culturel familial, agissant partiellement comme facteur interne de cohésion sociale. On remarque ici l'existence d'une hiérarchie entre les vues de Jean Mieg et celles de Rudolf Huber : les premières (les plus anciennes, signées de la main de l'un des membres d'une grande famille) furent plus volontiers encadrées que les secondes. Une œuvre de Rudolf Huber fait exception, sa *Vue de la ville de Mulhouse, 1836*. Transférée sur d'autres supports, cette imagerie positiviste a bénéficié d'une très large diffusion, affirmant partout l'excellence de l'industrie mulhousienne. L'usage de ces images comme extériorisation de valeurs s'assoupit au début du XX^e siècle avec la diffusion en Alsace d'une iconographie commerciale plus internationale – autre signe, peut-être, de la fin d'un âge d'or

¹ Patrick GROS, Florence OTT, *Images de marques de Mulhouse, Bâle et environs, 1830-1930*, Mulhouse, 1998.

² Mulhouse, Musée Historique, Carton 188.

³ Cat. 1059.

⁴ Dornach, Musée DMC, collection d'étiquettes de boîtes de filés.

pour l'industrie mulhousienne. La transmission des lithographies encadrées s'est poursuivie, souvent imparfaitement. Les reproductions à usages divers n'ont pas cessé, signifiant au-delà d'un intérêt familial pour les origines, l'attachement de quelques-uns pour la ville de Mulhouse et son histoire.

CHAPITRE III

Spécialisation, appropriation

(v. 1840 - v. 1870)

« Un album consacré principalement à reproduire la physionomie de grands établissements industriels, ne peut-il avoir, comme bien d'autres sujets, sa philosophie et sa poésie ? [...] l'industrie, c'est la forme que revêt la pensée du XIX^e siècle ; [...] c'est la pensée embrassant toutes les créations utiles de l'intelligence, du génie de l'homme, dans l'accomplissement de son œuvre civilisatrice »¹.

En 1856, au lendemain de la première Exposition universelle parisienne, l'*Album du Tronçais, Commeny et Montluçon*, prestigieuse série de lithographies commandée par la société *Boigues Rambourg et Cie*, s'affichait comme une œuvre pionnière, se réclamant sans détour d'une « poésie de l'industrie », ainsi définie par Achille Kauffmann dans la *Revue de Paris*, le 15 juillet 1853 : « Qui donc a osé dire le premier que l'industrie a tué la poésie, l'a ensevelie dans un linceul de bitume, de vapeur et de fumée ? Qui a proféré un tel blasphème ? Qui l'a répété, sans s'informer si la pensée est vraie, sans comprendre que cette industrie, dont

¹ *Album historique de Tronçais, Commeny, Montluçon, Nérès et Montassié*, composé et dessiné par Edmond Tudot, lithographié et gravé par les premiers artistes, Paris, typographie de J. Claye, lithographie de Lemercier, 1856, 22 pl. et 45 p., p. 3.

on fait la meurtrière de la poésie, est, en réalité, le plus puissant inspirateur des temps nouveaux, le dieu créateur de notre époque ? »¹. *La Revue de Paris* avait été créée en 1851 par Maxime Du Camp et Louis de Cormentin. Maxime Du Camp, ami de Prosper Enfantin à partir de 1853, publiait *Les Chants modernes* en 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle parisienne, manifeste du saint-simonisme littéraire et véritable « entreprise littéraire de réhabilitation de l'objet technique »². Sans entrer dans l'étude spécifique du débat littéraire, on notera la récurrence des formulations interrogatives, chez Tudot comme chez Kauffmann, répétition significative de tensions non résolues. L'hostilité des artistes semble confirmée à la lecture, par exemple, du *Journal* d'Eugène Delacroix, à la date du 22 mars 1850, sceptique à l'égard des « idées baroques de progrès continu que Saint-Simon et autres ont mises à la mode »³.

Entre 1841 et 1870, l'inventaire offre à l'analyse 1005 œuvres (22 dessins préparatoires déduits) soit 141 peintures, 282 dessins (dont les grandes aquarelles de François Bonhommé) et 582 estampes (dont 540 lithographies). Le progrès apparaît modéré, en comparaison des 777 œuvres recensées pour les quarante années précédentes. La nature de la production, en revanche, varie sensiblement. Si les formules anciennes perdurent – quelques portraits d'usines sont peints pour l'agrément des entrepreneurs – l'essor de la commande, privée ou publique, tarde à venir. François Bonhommé le constate et le déplore, qui redoute l'impasse dans laquelle sa spécialité devait finalement le conduire à défaut du soutien espéré de l'administration. L'image imprimée domine, par sa reproductibilité, son coût modeste (gravures sur bois debout) ou moyen (lithographies de grands formats) et son discours. Elle chante les temps nouveaux et les réussites particulières en s'appuyant sur les motifs de l'usine et de la cheminée. La véritable spécialisation est ici, qui conduit vers l'imagerie promotionnelle. Ce faisant, la forte présence, réelle et symbolique, de la cheminée dans le paysage suscite l'interrogation de quelques peintres qui la considèrent tour à tour avec distance et fascination.

¹ Achille Kauffmann, « La poésie de l'industrie », *Revue de Paris*, 15 juillet 1853, rééd. La Rochelle, Rumeur des Angers, coll. « Esthétique du "paysage industriel" », 1994, p. 7.

² Jacques Noiray, *op. cit.*, t. I, p. 28.

³ Eugène Delacroix, *Journal*, Plon, 1932, t. I, p. 352, cité par Jacques Noiray, *op. cit.*, t. II, p. 247.

1. La commande à l'étiage ?

Tableaux d'usines et espace privé : les entrepreneurs sur la réserve

Dans quelle mesure les propriétaires et directeurs – anciens et nouveaux – choisirent-ils d'exposer la vue d'une usine dans leur demeure, voire dans l'usine elle-même ? La typologie de l'offre et de la demande, esquissée pour la période précédente, peut s'enrichir d'une évocation des fonctions de l'image. L'exemple mulhousien, exceptionnel, a déjà permis de suggérer la fonction identitaire des célèbres lithographies de Jean Mieg et de Rudolf Huber lithographiées chez Engelmann, réquemment encadrées, qui en outre inspirèrent certaines illustrations commerciales. Faut-il envisager, pour élargir l'enquête, d'étudier un échantillon national d'inventaires après décès ? On l'a dit, la qualité de la source est fort inégale¹. Combien de lacunes, de mentions incomplètes pour une description, même très allusive ? De belles découvertes encouragent à ne pas refermer le dossier. En 1873, le notaire chargé de l'inventaire après décès de Pierre-Jean Félix Mouchel (1786-1871) – le *Féréor* de la comtesse de Ségur dans *La Fortune de Gaspard* –, tréfileur normand étudié par Denis Woronoff, fournit un détail décisif : « seule originalité, une profusion de tableaux : 23 dans la salle à manger, dont plusieurs "représentent des usines", 18 dans une autre pièce, peintures à l'huile et gravures (Bélisaire, Homère, Le Christ). Ailleurs, encore des tableaux, avec prédominance de paysages »². Une seconde voie consiste à reconstituer, à l'aide de témoignages directs ou indirects, l'itinéraire de quelques œuvres localisées ou disparues.

Il faut compter, en premier lieu, sur les œuvres léguées par les générations précédentes. Sous la Troisième République – on le verra à propos des représentations du travail – le docteur Hippolyte Féraud décrivait encore l'une des pièces de sa maison, acquise en 1806 par sa famille après le décès de Pierre Pignet (1721-1804), directeur de la manufacture de toiles peintes Wetter à Orange, pièce décorée en 1764-1765 par Joseph Gabriel Maria Rossetti³. Les œuvres d'Etienne Bouhot, acquises par Valère Cousturier, n'ont jamais quitté la maison du maître de forge d'Ampilly-le-Sec. Le souvenir d'un événement

¹ Serge Chassagne, *Le Coton et ses patrons*, op. cit., p. 622.

² Denis Woronoff, « Pierre-Jean Félix Mouchel, métallurgiste normand (1786-1871) : un manufacturier modèle ? », dans René Favier, Gérard Gayot, Jean-François Klein, Didier Terrier et Denis Woronoff (dir.), *Tisser l'histoire. L'industrie et ses patrons, XVI^e-XX^e siècles. Mélanges offerts à Serge Chassagne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 335

³ Cat. 3 à 7. Voir *infra*, p. 258-267. Hippolyte Féraud, *De l'industrie des toiles peintes et mouchoirs à Orange*, Mémoires de l'Académie de Vaucluse, tome VI.-Année 1887, Avignon, Seguin, 1887, p. 7.

prestigieux pouvait également justifier la conservation d'une œuvre dans les bureaux de l'usine. A Louviers, l'une des deux aquarelles déjà évoquées, commémorant la visite de Napoléon à la manufacture Ternaux en 1810, y fut conservée jusqu'en 1906¹. On retrouve la même pratique à Saint-Gobain, sous le Second Empire : le tableau de Charles Landelle, *Visite de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice à la manufacture des glaces de Saint-Gobain et Chauny*, exposé au Salon de 1861 – vue intérieure sur laquelle on reviendra – était encore conservé sur le site éponyme, en 1911, dans la « Maison d'administration »².

Certaines collections s'enrichissent. Les sources écrites, toujours très rares, autorisent quelques hypothèses quant à l'évolution des choix opérés par les industriels. Un « Inventaire général des appartements de Monsieur Schneider », aujourd'hui conservé pas ses descendants, offre une visite du château de la Verrerie en 1858³. A cette date, la résidence des maîtres de forge est encore peu décorée. L'aménagement peut attendre, à l'heure de la forte croissance de l'usine. En 1867, Henri Schneider pouvait encore écrire à sa mère : « En revenant, elle [Mme Asselin, sa belle-mère] ramènera les enfants pour qui on a aménagé tant bien que mal des logements ici »⁴. L'inventaire de 1858 indique, dans le salon, « 1 tableau de famille », dans le boudoir « 1 tableau de famille, 1 statuette bronzée en porcelaine de chine représentant un pêcheur Nègre », dans la chambre à coucher « de M^r Schneider fils » (Henri), « 1 tableau », dans l'« appartement de M^{me} Schneider », « 11 petits tableaux de famille » et « 1 portrait de M^r Schneider Eugène » (vraisemblablement l'œuvre de Paul Delaroche, 1850⁵), dans la chambre à coucher de « M^{elle} Schneider », « 1 tableau représentant un bouquet brodé ». Enfin, deux paysages industriels sont mentionnés : dans la « Salle de billard (...) 1 tableau représentant une vue du Creusot », puis dans la « Chambre de M^{de} Schneider, 1 tableau représentant une vue du Creusot »⁶. S'agit-il, dans cette dernière, de l'une des aquarelles de Louis Bélanger montrant la « Vue de la fonderie royale du Creusot » en 1786 ? Dans la première, s'agit-il de la grande vue panoramique montrant *Les usines du Creusot vers 1848*⁷, par François Bonhommé ? Cette vue semble plutôt avoir été acquise par Eugène

¹ Maurice Collignon, « Les aquarelles représentant Napoléon à la fabrique Ternaux », *loc. cit.*, p. 207-208.

² Casimir Stryenski [neveu de l'artiste], *Une carrière d'artiste au XIX^e siècle. Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Emile-Paul, 1911, p. 63.

³ Archives particulières Schneider, « Inventaire général des appartements de Monsieur Schneider, Château de la Verrerie, 1^{er} janvier 1858 (mobilier et matériel) » (remerciements à Dominique Schneider).

⁴ Archives particulières Schneider, lettre d'Henri Schneider à sa mère, datée de 1867.

⁵ Paul Delaroche (1797-1856), *Eugène I^{er} Schneider*, 1850, huile sur toile, 122 x 78, collection Schneider, repr. dans Caroline Mathieu et Dominique Schneider (dir.), *Les Schneider, Le Creusot, op. cit.*, p. 67, cat. 13.

⁶ « Inventaire général des appartements de Monsieur Schneider », source citée, p. 31 et 55.

⁷ Cat. 1509.

Schneider après le décès de l'artiste¹. Les deux œuvres côtoient, en tout cas, une majorité de portraits de famille et constituent leurs pendants.

A considérer cette fois-ci les œuvres retrouvées, une évolution se fait-elle jour dans le traitement des paysages usiniers destinés aux entrepreneurs ? Les indices sont disparates. Le désir n'est pas unanime, de la part des entrepreneurs, d'acquérir auprès des peintres les vues nombreuses de leurs établissements. Il existe toutefois quelques « portraits » d'usines, devenus traditionnels. A Vagney dans les Vosges, la maison de l'entrepreneur cotonnier Jean-Baptiste Flageollet, fondateur de la filature de Zainvillers était ornée de tableaux pittoresques. Georges Poull, directeur de l'usine en 1965-1966, put admirer « dans la vaste salle à manger de cette maison »² trois œuvres présentées par leur propriétaire comme des héritages familiaux. La première est un dessin préparatoire, encadré, pour la planche – peut-être commandée par Jean-Baptiste Flageollet – lithographiée à Epinal chez Pontonfils en 1838 sous le titre *Fabrique de Zainvillers, sur le cours de la Moselle, près Vagney*³ (ill. 116) et publiée en 1841 dans la *Revue des Vosges pittoresque, historique et statistique*. Les secondes, deux huiles sur toile au peintre local Claude Nozerine ou à son élève Victor Jacquot, représentent en majesté, dans un écrin de nature, « La filature et le tissage des Etablissements Flageollet à Zainvillers » et « Le tissage Gravières à Saulxures-sur-Moselotte »⁴ (ill. 117, 118). Elles peuvent être datées des années 1860. Les sources manquent pour attester l'emplacement initial de ces œuvres qui, aujourd'hui, ont quitté les lieux. Elles semblaient, jusqu'alors, ne jamais avoir quitté la maison familiale de Vagney. Il faut se contenter de la même hypothèse au sujet de *La manufacture du Pont-Battant à Entraigues*⁵ (ill. 119). La toile est dédiée par l'artiste au propriétaire de l'usine, fabricant de draps de laine, ou ratines, installé non loin de La Mure : « Manufacture de Draps / du Pont Battant / à M^r Hustache M^{lin} / Son dévoué C^m Desmoulins »⁶. Charles-Emile Desmoulins (1829-1900), élève d'Emile Diaz, était professeur de dessin au collège de La Mure⁷. Aujourd'hui, l'œuvre trône dans la salle à manger de la « manufacture » transformée en logement par les descendants du fabricant⁸.

¹ Voir cat. 1509, historique.

² Correspondance avec M. Georges Poull, Rupt-sur-Moselle, lettre du 16 mars 2002.

³ Cat. 1007.

⁴ Cat. 2010, 2011. Georges Poull, *L'industrie textile vosgienne (1765-1981)*, Rupt-sur-Moselle, chez l'auteur, 1982, p. 277 et 279.

⁵ Cat. 2104.

⁶ *Idem*, inscription en bas à gauche.

⁷ Musée dauphinois, dossier d'œuvre (remerciement à Mme Isabelle Lazier).

⁸ Remerciements au propriétaire, qui a souhaité garder l'anonymat.

Quelques exemples moins classiques montrent l'adoption du format panoramique. François Bonhommé ouvre la marche, mais *Les usines du Creusot vers 1848*¹ sont une exception. Il s'agit de l'aquarelle préparatoire au décor de l'une des salles de dessin de l'École impériale des Mines². En 1865, Jean-Louis Tirpenne exposait au Salon la *Vue de la manufacture d'orgues de MM. Alexandre, à Ivry*³. Le format très en longueur et la perspective fuyante lui permettent de magnifier la longue façade du bâtiment neuf. On ignore où fut par la suite exposée cette œuvre, propriété de l'entrepreneur, aujourd'hui perdue. Elle fut aussitôt lithographiée en grand format⁴ (37,8 x 71,5 cm) (**ill. 120**). Notons que dès 1861, une vue très proche avait été publiée dans *l'Illustration*⁵ (**ill. 120a**) pour accompagner le reportage sur l'usine récemment édifiée, Alexandre ayant délocalisé ses ateliers de Paris à Ivry en 1860⁶. L'agrément de la peinture, aux yeux de l'industriel, s'accommodait fort bien de la déclinaison du motif sur des supports promotionnels.

Un second portrait d'usine au format « panoramique » (60 x 141 cm), connu sous le titre (erroné) *Vue d'une sucrerie*⁷ présente des caractères voisins (**ill. 121**). La toile, conservée au musée de la Chartreuse, à Douai, est l'œuvre de Charles Desavary, d'après un dessin d'Alfred Robaut – deux noms associés à celui de Camille Corot. Pour qui, et pourquoi une telle œuvre, devenue l'une des images symboles de l'industrie au XIX^e siècle⁸ ? Elle ne porte pas de date. On sait qu'Alfred Robaut (1830-1909), dessinateur et lithographe, avait repris l'imprimerie de son père Félix à la mort de ce dernier en 1853. Il avait exécuté, à côté d'une œuvre personnelle, d'importants travaux commerciaux avant de gagner définitivement Paris en 1872 pour rejoindre Corot et se consacrer exclusivement au catalogue et à l'exégèse de l'œuvre du maître⁹. Charles Desavary (1837-1885), élève de Dutilleux (dont Robaut était le gendre) puis de Corot, aura pu simplement reprendre une esquisse de son ami Robaut. Les conditions de la commande (vraisemblable) demeurent inconnues. On ne reconnaît qu'un seul personnage, au sein du premier groupe campé en bas à droite : Robaut lui-même, muni de son portefeuille à dessins, avec « sa barbe longue et noire », « habillé de velours noir, ce qui lui

¹ Cat. 1509.

² Cat. 1518.

³ Cat. 2049.

⁴ Cat. 2287.

⁵ *L'Illustration, Journal Universel*, 9 mars 1861, 1861-I, p. 152-153.

⁶ Olivier Cinqualbre, « Architecture de manufacture et structure d'usine (1840-1870) », *Architecture d'usines en Val-de-Marne (1822-1939)*, Cahiers de l'Inventaire 12, p. 45.

⁷ Cat. 2023.

⁸ Maurice Lévy-Leboyer (dir.), *Histoire de la France industrielle*, Paris, Larousse, 1996, pl. IV-V, p. 160-161 ; Patrick Descamps (dir.), *Des plaines à l'usine* (2001), p. 144.

⁹ Patrick Wintrebert, *Le Pas-de-Calais dessiné par Félix et Alfred Robaut*, Dainville, Archives du Pas-de-Calais, 1988, p. 12-16.

donnait un grand air », témoigne Adrien Demont¹. Le registre d'inventaire des collections du musée de la Chartreuse, reprenant la mention utilisée dans les courriers consécutifs à la vente Landry du 6 janvier 1910, précise : « A. 5879. Tableau à l'huile (vue d'usine, anc. usine Le Bonheur (sic) à Dorignies) ». Certes, Jean-François Jacqueminot avait fait installer, dans les bâtiments d'une grande ferme à cour ouverte, une « fabrique de sucre », active de 1831 à 1848². Mais Alfred Robaut, alors âgé de 18 ans, ne débute véritablement sa carrière qu'après 1853. Les bâtiments qu'il fut chargé de peindre avaient changé d'attributions.

Une illustration commerciale plus tardive, acquise en 2002 par les archives municipales de Douai, reprend le motif de la toile et précise la raison sociale de l'entreprise : « Chantier de Dorignies / F. Le Banneur & Cie »³ (**ill. 121a**). La fonderie et l'atelier de construction mécanique de la Compagnie Félix Lebanneur fut installé à Dorignies en 1862⁴. On datera volontiers l'œuvre de cette décennie. Par suite, les motifs de la composition prennent sens : si l'on retrouve la forme allongée et la cheminée dominante des sucreries de la maturité, les détails renvoient à l'activité métallurgique, ne serait-ce que ce convoi transportant de lourdes pièces métalliques ; le long du corps central sont des cuves en cuivre et autres éléments de chaudronnerie. Les quatre cheminées basses accolées, de large diamètre et cerclées de fers plats, sont vraisemblablement des cheminées de cubilots. Le dessin d'Alfred Robaut, et peut-être la toile de Charles Desavary ont servi, comme l'œuvre de Tirpenne pour le fabricant d'orgues Alexandre on le verra, d'image de marque pour l'entreprise.

Mais Desavary, ce faisant, poursuivait son œuvre personnelle. Il refusait de réduire son effort à la simple description documentaire ou à la valorisation publicitaire : « alors que Corot transforme le réel en le nourrissant de sa culpabilité et de son imaginaire, Desavary est à l'instar de Dutilleux avant Corot un [partisan] de la notation directe »⁵. Prônant « la soumission de l'artiste au motif », il poursuivit au cours des années 1860 ses recherches chromatiques par l'étude des phénomènes lumineux et atmosphériques. Le ciel travaillé et

¹ Gaston-Louis Marchal et Patrick Wintrebert, *Arras et l'art au XIX^e siècle. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, photographes, critiques et amateurs d'art (1800-1914)*, Mémoires de la Commission départementale d'Histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais, t. XXIV, Arras, 1987, p. 205-206.

² Archives municipales de Douai, 1 G 116, fol 2236, parcelle 40, « fabrique de sucre ». La série des établissements classés dangereux, insalubres ou incommodes des archives départementales du Nord ne comprend pas de dossier sur cette sucrerie ni sur la fonderie de Dorignies (voir ci-dessous note 3).

³ Archives municipales de Douai, 2 II 62, p. 22 et 23(1).

⁴ Archives municipales de Douai, 1 G 115, fol 2163 (parcelle 49-49 bis : « fonderie » ; succession des propriétaires : « Pruvost Alexandre et Coudry Auguste, constructeurs de machines à Dorignies ; Pruvost Alexandre, Coudry & Compagnie constructeurs de machines à Dorignies pour 1859 ; Lebanneur Félix constructeur de machines à Dorignies pour 1862 ; Compagnie du Chemin de fer du Nord à Paris (1890) ». « fabrique de sucre »).

⁵ Gaston-Louis Marchal et Patrick Wintrebert, *op. cit.*, p. 101.

tourmenté de la fabrique de Dorignies participe de cette recherche : il ne saurait être le ciel bleu des « chromos » promotionnelles.

Pénurie de commande privée, espoir dans la commande publique :

Le paysage dans l'Histoire pittoresque de la métallurgie de François Bonhommé

Ce refus de réduire la peinture de l'usine à la simple imagerie promotionnelle, de l'élever au niveau de la grande peinture, de la peinture d'histoire, anime toute entière l'œuvre de François Bonhommé : « Les plans en relief, les gravures sur bois des journaux illustrés, quelques ouvrages dans le genre industriel, sans aucune valeur technique ou pittoresque suffisent aux besoins des industriels. Des beaux-arts de la confection, de la quantité à la place de la qualité, c'est la confection qui est recherchée, et la commande complètement délaissée »¹. Certes, la plainte du « Forgeron », datée de 1867, s'adresse à l'administration des Beaux-Arts. Il est en quête de commandes : « les grands Industriels que mon art pouvait intéresser, ne le verrait indifféremment exercer sa curiosité, ou son enthousiasme pour les ouvriers, qu'avec une extrême retenue. C'est le Public seulement qui s'intéresse à cet art, à cette peinture de l'industrie, à ces ouvriers. Le Grand Industriel la considère avec terreur et chagrin comme la domestique qui lui a causé tant d'angoisses avant d'arriver à la fortune, et ne désire point faire faire le portrait de cette domestique, de ces ouvriers qui y tiennent toute la place. A peu d'exceptions près, plusieurs m'en ont fait faire, mais depuis le libre échange et la mise en dehors des millions employés à transformer les usines et leur matériel, nul n'a eu l'idée de faire faire un dessin, un tableau des ces usines non encore achevées, et fonctionnant »². De fait, la « première carrière » du « Forgeron » était close. Elle avait fêté, on le verra, la gloire privée des grandes forges à l'anglaise et de leurs maîtres. Elle avait culminé en 1855 avec une médaille de 3^e classe au Salon, l'année même de l'Exposition universelle parisienne, brillant des fastes du nouveau régime et des éclats de la revanche sur l'Exposition londonienne de 1851³.

Dès lors, François Bonhommé entrait dans une « seconde carrière », plus dépendante de la commande publique, accordant une place plus importante aux paysages. Il constatait le tarissement de la commande privée et la faiblesse des revenus accordés par la vente de dessins

¹ A.N. F 21 274, lettre de François Bonhommé au Directeur des Beaux-Arts, 25 juillet 1867.

² *Ibid.*, cité par Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 33.

³ Brigitte Schröder-Gudehus, Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 64-70.

aux journaux illustrés. La réalisation, entre 1852 et 1859, du décor de la salle d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines orienta sa création de manière décisive. On apportera plus loin les preuves, à propos des intérieurs, de l'intervention d'Eugène Schneider en faveur de Bonhommé qui s'attacha à peindre, dans un premier temps, les vues extérieures et intérieures des établissements du Creusot – *La houille, la fonte, le fer, les machines* – puis de La Vieille-Montagne – *La calamine et le zinc* – à Moresnet¹. Retenons ici qu'il découvrit alors les paysages miniers et métallurgiques et qu'il tenta d'exploiter la veine². Certes, une fois passée l'émulation de l'Exposition universelle de 1855, l'administration ne répondit jamais à son désir de grands programmes, destinés à poursuivre la décoration de l'Ecole des Mines et le Conservatoire des Arts et Métiers³. Dans cet autre établissement d'enseignement, cependant, il put placer 9 aquarelles : 6 études préparatoires pour la frise consacrée à La Vieille-Montagne et 3 vues des *Mines de houille de Blanzy*, en Saône-et-Loire : *Groupe de Lucie et du Magny*, *Groupe général du Monceau* et *Groupe de Theuré-Montmaillot*⁴. Plus tôt, Eugène Schneider avait acquis *Les usines du Creusot vers 1848* (esquisse pour l'Ecole des Mines). L'entrepreneur Charles Avril acheta enfin l'aquarelle (exposée au Salon de 1857) et la toile montrant les *Houillères et carrières d'argile de Montchanin*⁵. Ce faisant, Bonhommé composait une *Histoire pittoresque de la métallurgie* par la peinture d'une part, par la gravure d'autre part. Mais l'ouvrage, grand dessein personnel dont il rédigea l'introduction au cours des années 1860⁶, bientôt titré *Les Soldats de l'industrie*, ne vit jamais le jour.

Avant d'étudier, en troisième partie, les grandes compositions disparues de l'Ecole des Mines, considérées dans leur rapport intime avec les scènes de travail et les figures d'ouvriers qui les encadrent, quelques toiles et aquarelles peuvent être isolées pour évaluer l'apport et l'originalité de François Bonhommé dans l'art de composer les paysages industriels. Le choix de grands formats panoramiques introduit une première rupture, maintes fois soulignée⁷ : 1,5 x 4 m pour les panoramas du Creusot et de la Vieille-Montagne, et 48 x 71 cm pour la

¹ Cat. 1509, 1513, 1514, 1518, 1522.

² Si l'on excepte, en effet, les esquisses et aquarelles de l'*Album Abainville* dès 1837, puis la vue extérieure de la grande forge de Fourchambault lithographiée en 1840, Bonhommé se consacra peu à l'art du paysage ou de la vue d'architecture. Il convient d'ajouter la vue de la fabrique de draps Victor Grandin à Elbeuf (cat.), exceptionnelle dans son œuvre et malheureusement inaccessible, objet d'une recherche en cours, en collaboration avec Marie-Laure Griffaton.

³ AN, F²¹ 120, dossier 42, François Bonhommé, « Note N° 2 des ouvrages à proposer ou continuer », annexée à la lettre de l'artiste adressée « à Monsieur le Chef de la division des Beaux-Arts, au Ministère d'Etat, membre de la commission consultative », 8 avril 1862.

⁴ Cat. 1609, 1611, 1613.

⁵ Cat. 2008, 2112.

⁶ Manuscrit conservé à Jarville, musée de l'Histoire du Fer, fonds Auscher, repr. dans Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 75-81.

⁷ Klaus Herding, *loc. cit.*, p. 24.

plus petite esquisse à l'aquarelle, représentant le *Groupe de Theuré-Montmaillot*. Ces formats, qui empêchent toute saisie immédiate de l'image, proclament de manière inédite la grandeur et la dignité du sujet. Bonhommé se veut peintre d'histoire. L'interprétation classique de ces œuvres, sans doute fort juste, perçues comme « strictement utilitaire », empêche toutefois d'apprécier la lecture qu'il fit, souvent lumineuse, du paysage transformé par l'industrie : l'intelligence du regard informé, celui de ses guides ingénieurs, place l'œuvre de Bonhommé au-dessus de la gravure documentaire. Dans la proposition de Marc Le Bot, pour qui cette peinture « de reportage », « ressortit à une sorte d'idéologie positiviste [qui] semble exclure tous les jugements de valeur et les réactions sentimentales qui prendront une place de premier plan dans les images consacrées à l'univers industriel, à la fin du siècle »¹, on préférera l'ébauche de nuance finale : « quant à son *Histoire pittoresque de la métallurgie*, elle appartient peut-être en droit à la légende du XIX^e siècle. Mais elle est écrite pour offrir le spectacle de l'ingéniosité et de l'effort humains, qui portent ici une leçon de morale optimiste et surtout parfaitement conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts de ses commanditaires »². C'est, du bout des lèvres, suggérer la possible richesse esthétique d'un style documentaire maîtrisé. Anne-Françoise Garçon a souligné, à propos de la *Vue générale de l'usine de la Vieille-Montagne en hiver*³ (esquisse à l'aquarelle, **ill. 122**), l'intelligence du peintre, presque une intelligence d'ingénieur, à la pédagogie exigeante et brillante : « Moresnet, gîte et surface : formidable lecture que celle proposée par Bonhommé du site princeps de la Vieille-Montagne. Utilisant les diagonales de la ligne de fuite, l'artiste fait se rejoindre l'exploitation à ciel ouvert et les travaux de surface. Dynamique insoutenable : les paysages se télescopent plus qu'ils ne s'harmonisent ; l'ampleur du tableau interdit la vue d'ensemble. Le regard embrasse successivement le dessin violent d'un sous-sol qu'on détruit, la fixité des lignes de peupliers et d'usines qu'on a construites »⁴.

Créer des liens visuels pour rendre intelligible le paysage transformé, justifier la présence des installations pourtant dictées par la nature du sous-sol, célébrer l'ensemble par l'interprétation et la mise en scène : c'est tout l'effort de François Bonhommé dans la vue des *Mines de houille de Blanzy (Saône-et-Loire), groupe de Theuré-Montmaillot* en 1857⁵ (**ill. 123**). L'artiste s'est placé au sud-ouest de l'exploitation, entre le « Puits du charme » au

¹ Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 89-90.

² *Ibid.*, p. 92.

³ Cat. 1514.

⁴ Anne-Françoise Garçon, *Mine et métal, 1780-1880. Les non-ferreux et l'industrialisation*, Rennes, PUR, 1998, p. 94.

⁵ Cat. 1611.

nord, et le « Puits Michel » au sud¹ (ill. 124). Devant lui s'étend, au centre, le « Grand Puits de Montmaillot » et au fond, à gauche, les « Puits Jumeaux ». Leur complémentarité est désignée par le « Grand chemin de fer »² reliant les puits, construit entre 1837 et 1841. Bonhommé a choisi de déformer la perspective pour montrer à droite, fidèle à son projet didactique, le profil du Puits du Charme et montrer l'ouverture de la fosse. Le spectateur peut ainsi observer, au premier plan, les deux « chaudières en tôle » et, en retour, le bâtiment abritant la machine d'extraction « de 8 cv ». On remarque, avec Frédéric Pillet, le tambour (à l'extérieur) sur lequel est enroulé le câble relié aux « 2 poulies en fonte » du puits, fixées au sommet de la charpente en bois. Le câble est minutieusement représenté : il assure le lien logique entre les installations, le lien symbolique entre la surface et le fond. La houille extraite est versée dans les « bennes à charbon » puis les « 4 chariots »³ en attente (ici remplis) sur la voie ferrée. Des figures d'ouvriers s'activent à chaque poste de travail. Mise en mouvement, mise en vie d'une exploitation pourtant morte : le Puits du Charme avait cessé toute activité en 1842, bien avant le passage du peintre. Devant le puits Michel, « abandonné dès 1837 »⁴, François Bonhommé s'était d'abord montré scrupuleux : sur l'aquarelle, fermant la composition à droite, le puits est à l'arrêt, encore surmonté d'une archaïque « manivelle en fer » (non motorisée). Mais dans la version lithographiée, la scène est animée d'ouvriers⁵ : Bonhommé ébauche une histoire de l'extraction houillère par l'évocation concomitante des temps variés de l'activité. Enfin, le Grand Puits de Montmaillot, en revanche, représenté au centre, fut encore exploité après le rachat par Jules Chagot, en 1841, de la Société des Houillères et Chemin de fer de la Theurée-Maillot et des Porrots. Mais son avenir était incertain. L'extraction cessa le 15 mars 1858, sans doute moins d'un an après l'achèvement de l'œuvre⁶.

Bonhommé cependant ne tient pas le discours de l'abandon. Par cet assemblage de temporalités, il entend marquer un moment fort de son « histoire pittoresque ». A partir des points d'ancrage du premier plan, le regard se perd – malgré la voie de chemin de fer – au second plan d'un paysage transformé, de loin en loin marqué de bâtiments en grappes dont la

¹ La documentation utilisée ici se trouve rassemblée dans le très complet dossier d'inventaire de Frédéric Pillet, « Mine de houille, dite mine de Montmaillot », dossier de l'Inventaire général IA7100023, DRAC Bourgogne, 1998, 29 p. Voir pl. 4, « Plan-masse des bâtiments existants et détruits, échelle 1/3000 ». En attente d'une numérisation pour une consultation en ligne.

² A.D. Saône-et-Loire, Fonds des Houillères de Blanzay, cote 176, « Inventaire général », 1^{er} sept. 1841, cité par Frédéric Pillet, étude citée, « Annexes », p. 1.

³ *Ibid.*

⁴ Frédéric Pillet, étude citée, « Documentation », p. 8.

⁵ Cat. 1784.

⁶ Frédéric Pillet, étude citée, « Annexes », p. 1.

position improbable n'est dictée que par la richesse du sous-sol. L'épaisse fumée de la machine d'extraction envahit le ciel et progresse de concert vers le second plan. Elle rejoint le beige de la feuille et le vert terni dans une gamme chromatique déjà limitée. Ainsi la vue topographique, détaillée, mise en scène « pour la démonstration »¹, évoque-t-elle conjointement la puissance de l'activité et le trouble créé par la construction d'un nouveau paysage, peu intelligible sans discours. Bonhommé recherche ces « moments » du paysage, ces points d'ancrage visuels et symboliques de la composition : sur l'aquarelle et plus distinctement encore sur la toile montrant les *Houillères et carrières d'argile de Montchanin*² (ill. 125), il a posé dans le paysage un repère fort, plastique et social, à l'intersection des lignes de fuites : à droite, le château du maître et commanditaire Charles Avril, ou « Château Avril », constitue le seul point lumineux de cette partie du tableau, disposé entre la fumée sombre et l'horizon noirci, répondant au premier plan doré d'argile.

¹ A.N., F²¹ 120, dossier 42 : « M. Bonhommé, achat de 9 aquarelles, scènes se rattachant à l'histoire de la Métallurgie, 1862, 9 août, 3000 Frs, Conservatoire Impérial des Arts et Métiers » cité par Nicolas Pierrot et Marie-Laure Griffaton, *Peindre dans l'usine, loc. cit.*, p. 11.

² Cat. 2008.

2. Lithographies et « fastes industriels »¹

Dans le foisonnement des vues topographiques, un ensemble homogène se distingue, assurément déclassé dans la hiérarchie des genres, mais source de formulations pérennes. Il s'agit le plus souvent de lithographies – parfois de dessins ou de peintures – destinées à l'encadrement, à l'exposition, à la consultation en portefeuilles également, mais dont l'efficacité, au service d'une entreprise ou d'un entrepreneur, ouvrait à une diffusion plus large, par transfert de motifs sur d'autres supports. Ces lithographies à sujets industriels, parfois de grands formats, furent imprimées en nombre croissant au cours des années 1840-1870. Elles participent du renouvellement – de l'ultime sursaut – de la lithographie, notamment sous le Second Empire, à l'heure du succès déclinant des lithographies de paysage pittoresques et romantiques traditionnelles, qui depuis les années 1820 agrémentaient les bibliothèques et les murs des salons bourgeois. La création de ces planches, parfois de grand format, est contemporaine d'une forte croissance de l'industrie française, d'une croissance intensive marquée par d'importants gains de productivité². Elles chantent aussi bien l'essor industriel des villes, aussitôt ponctuées de cheminées – souvent sans violence pour le paysage –, que certaines réussites personnelles proclamées à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855. Images maîtrisées par le commanditaire qui sait, dans la presse notamment, les utiliser pour sa promotion. Enfin, la France n'est en rien une exception : la production luxueuse de lithographies d'usines relève d'une formule dont le succès s'affirme dans plusieurs pays d'Europe.

Vues générales

Dès le milieu des années 1840, les dessinateurs de vues, fragilisés par un certain « épuisement des sujets »³, concurrencés par le daguerréotype dont les épreuves, rapidement, furent reportées sur la pierre en lieu et place des dessins, étaient contraints à la riposte. Ils s'engagèrent dans le combat perdu de la précision, montrant leur talent par la multiplication

¹ *Album historique de Tronçais, Commentry, Montluçon, Nérès et Montassié*, composé et dessiné par Edmond Tudot, lithographié et gravé par les premiers artistes, Paris, typographie de J. Claye, lithographie de Lemercier, 1856, 22 pl. et 45 p., p. 3.

² Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1994, p. 317.

³ Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 279.

des détails, produisant des lithographies au rendu toujours plus cristallin. Surtout, de nombreux dessinateurs-lithographes, attentifs au renouvellement des sujets, orientèrent assez nettement leur création vers la célébration du progrès et de la modernité, espace encore ignoré de la photographie. Les titres de quelques séries publiées au cours de cette période sont éloquentes : *La France de nos jours* (à partir de 1853), *La Bretagne contemporaine*¹ (1859-1864). La série des *Excursions aériennes* de Jules Arnout, publiée à Paris (Jeannin puis Bulla) et à Londres (Gambart, Junin et Cie) de 1846 à 1848, ainsi que les *Voyages aériens en France* d'Alfred Guesdon publiés à Paris chez Hauser de 1847 à 1856, ne négligent jamais les cheminées des usines installées en périphérie urbaine. Pour le *Voyage aérien sur la Loire et ses bords* d'Alfred Guesdon et Charles Fichot, publié à Orléans chez Alphonse Gatineau, Guesdon a composé en 1847, depuis une montgolfière, une vue aérienne de Nevers² (ill. 126). Cette dernière, très significativement, est prise depuis le Sud, le spectateur regardant vers le cours aval de la Loire. Le point de vue permet d'embrasser le site de Fourchambault dont les cheminées fumantes se détachent sur l'horizon.

Les exemples se multiplient de compositions intégrant plus volontiers les signes du progrès : voies de chemin de fer, aqueducs récemment construits, cheminées, usines. En 1851, par exemple, Jean-Baptiste Arnout et Nicolas Chapuy, pour la série des *Petites vues cavalières de Paris* diffusée par Avenzo, proposaient parmi 44 planches, 7 vues plongeantes, improbables, autorisant le surgissement, au dessus des toits, de plusieurs cheminées d'usines coiffées de légères fumées : ainsi des vues cavalières de l'*Hôtel de la Monnaie et le Palais de l'Institut* (ill. 127), du *Palais national dit Palais-Royal* (pl. 7), de la *Porte et boulevard Saint-Martin* (pl. 15) (ill. 128), de l'*Embarcadère du chemin de fer de Strasbourg* (pl. 38) (ill. 129), de l'*Eglise Saint-Vincent de Paul* (pl. 39), de l'*Eglise de la Madeleine* (pl. 41) et de la *Porte St. Denis* (pl. 43)³. L'exposé de la puissance industrielle culmine, au lendemain de l'Exposition universelle de 1855, avec l'impression par Lemercier – et la diffusion par Goupil et Cie – des larges vues du Creusot et de la Vieille-Montagne (57 x 108 cm) lithographiées par Eugène Cicéri d'après les panoramas de François Bonhommé pour le décor de l'École impériale des Mines⁴. Le *Catalogue du fonds Rittner & Goupil* publié chaque année pour indiquer aux clients les produits à la vente, mentionne les deux lithographies à la date de

¹ Denise Delouche, « Les lithographies témoins du monde moderne au XIX^e siècle », Xavier Barral i Altet (dir.), *Archéologie industrielle en Bretagne*, Rennes, Centre de recherche des arts de l'Ouest, 1992, p. 149-163 ; Laurent Huron, « De quelques usines et du paysage », dans : 303, mars 2005, p. 51-63.

² Cat. 1443.

³ Cat. 1118 à 1124.

⁴ Cat. 1939 et 1940. Nous n'avons pu malheureusement reproduire ici ces deux œuvres.

1856, aux côtés de trois grandes vues du *Palais de l'Industrie* et d'une *Vue panoramique du percement de l'isthme de Suez* par Hubert Clerget¹.

Tours du propriétaire

Dans ce contexte de promotion de la modernité, avant même l'événement catalyseur de l'Exposition universelle, quelques artistes reçurent commande de séries spécifiquement destinées à célébrer la réussite ou l'ambition d'une entreprise, d'un entrepreneur. L'étude de leurs conditions de création et de diffusion, associée à leur analyse iconographique et formelle permet d'approcher au plus près les attentes des commanditaires : selon quelles stratégies entendaient-ils diffuser l'image de leur entreprise ? Quelles formes les artistes ont-ils adopté pour répondre à leurs exigences ? Réuni le 17 avril 1850 à Angleur, en Belgique, le conseil d'administration de la Société Anonyme des mines et fonderies de zinc de la Vieille-Montagne commanda auprès du peintre français Adolphe Maugendre, sur proposition de l'artiste lui-même, 200 exemplaires d'un album de « trente dessins de deux couleurs », album de chromolithographies destiné « à éclairer les actionnaires sur le nombre, l'importance et l'organisation des établissements »². La dépense n'était pas considérée comme excessive : « pour 200 exemplaires, 30 fr. l'album complet »³. La planche lithographiée apparaissait encore, en 1850, comme le support idéal pour une entreprise désirant diffuser à moindre frais l'image luxueuse de ses établissements. La gravure sur bois debout, moins prestigieuse, demeurait confinée à l'illustration d'ouvrages ou de périodiques, et il faut attendre les années 1870 voire 1880 pour que les entrepreneurs trouvent avantage à employer la photographie pour assurer la promotion de leur image⁴. La Vieille-Montagne s'adresse à ses actionnaires ; l'entreprise est en croissance, s'apprête à émettre de nouvelles actions. Le capital est européen, notamment français : en 1853, la société empruntait 6 millions de francs au Crédit Mobilier⁵. Une première série fut imprimée en 1850-1851, suivi quatre ans plus tard d'une

¹ Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle, catalogues de la Maison Goupil, 1835-1915.

² Université de Liège, Centre d'Histoire des Sciences et de Techniques, Archives de la Vieille-Montagne, Registres des délibérations du conseil d'administration de la Société anonyme de la Vieille-Montagne, première série, t. 1, p. 284-285.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ On rappellera qu'Alfred Krupp, en pionnier, s'intéressa à la photographie d'usine dès le début des années 1860 : Hans Schmidt, « *L'Allemagne industrielle. Die anfänge der Achener Industrie im Spiegel einer lithographischen Folge* », *Made in Aachen*, Aix-la-Chapelle, Histech, 2000, p. 6.

⁵ Rondo Cameron, *La France et le développement économique de l'Europe, 1800-1914*, Paris, Seuil, 1971, p. 284 ; Anne-Françoise Garçon, *Mine et métal, op. cit.*, p. 101-107.

version augmentée de quatorze planches¹. Il s'agissait de séduire les actionnaires et clients parisiens, alors que les toits de la capitale, depuis les édifices publics jusqu'aux bâtiments privés, se couvraient de zinc².

Il est probable qu'Adolphe Maugendre (1809-1895), peintre et dessinateur normand, spécialiste de vues urbaines, présent au Salon de 1836 à 1844, ait été choisi par Alfred Mosselmann, administrateur de la Vieille-Montagne. Dès 1837, Maugendre exécutait deux dessins des fours à chaux de Bahais, à Cavigny dans la Manche, propriété de la Société des Canaux de la Manche, contrôlée par Mosselmann³ (ill. 130). En 1846, il composait une série de dix-huit aquatintes pittoresques et rigoureusement descriptives (évoquées plus loin à propos des représentations du travail) représentant les bâtiments et ateliers de la papeterie d'Essonnes, dont Mosselmann était le principal actionnaire⁴ (ill. 131, 132). Les images de l'industrie devinrent sa spécialité, avec celles du chemin de fer, auquel il consacra plusieurs séries, *Chemins de fer de Rouen, Le Havre et Dieppe* (1851), *Chemins de fer de l'Est* (1857), et *Chemins de fer de l'Ouest* (1858), invariablement publiées chez l'imprimeur-lithographe parisien Auguste Bry. Artiste flatteur, enthousiaste également, Adolphe Maugendre propose aux clients, actionnaires et usagers, de véritables « tours du propriétaire ».

Voici les *Laminoirs de Bray (Seine-et-Oise)*⁵, à Bray-et-Lû en Normandie, planche extraite du premier album de la Vieille-Montagne (ill. 133). Quelques procédés simples – destinés à un bel avenir dans les albums d'entreprise – contribuent à magnifier les bâtiments du laminoir : point de fuite unique, composition légèrement décentrée afin d'accentuer la longueur du bâtiment éclairé, lignes de fuite soulignées par les produits de l'activité – ces tonneaux de plaques de zinc roulées et de clous pour le blindage des navires, entreposés dans la cour de l'usine. L'espace est fermé, protégé des regards extérieurs. L'artiste avait tenté, dans son dessin préparatoire⁶ (ill. 134), d'entrouvrir le portail à la femme d'un ouvrier ; l'œuvre finale ne tolère pas cette rupture symbolique. Suivent les deux vues du laminoir de

¹ Société anonyme des mines et fonderies de la Vieille-Montagne, *Album des Usines et Etablissements de la Société, dessiné d'après nature & lithographié par A. Maugendre*, Paris, Auguste Bry, 1850-1851, 30 pl., et 1855-1858, 42 pl. (14 nouvelles planches, deux planches du premier album ont été écartées). Université de Liège, CHST, Archives de la Vieille-Montagne, albums n° 11 et n° 01 ; B.n.f. Est., Ef. 338d in fol, et Vg. 82 in fol.

² Anne-Françoise Garçon, *Mine et métal*, op. cit., p. 96-101 ; Jean-François Belhoste, « Couvertures métalliques : plomb, cuivre et zinc. De la production à la mise en œuvre », *Monumental*, 2001, p. 206.

³ Cat. 1217 et 1218. Rémy Villand, « Alfred Mosselmann (1810-1867) et ses tentatives d'industrialisation de la Manche », *Revue du département de la Manche*, t. 25, 1983, fasc. 96, p. 60-63. (Remerciements à Philippe Bernouis et Pierre Coftier).

⁴ Cat. Louis André, *Machines à papier*, op. cit. p. 376-377, fig. 22, 23, 27 et 29.

⁵ Cat. 1832.

⁶ Cat. 1831.

Saint-Louis¹. Le premier plan de la vue extérieure est occupé par le canal d'amenée conduisant l'eau jusqu'à la roue (**ill. 135**). Le laminoir, en position centrée, à l'allure de chapelle, est parfaitement conforme aux vestiges. Au cœur d'une composition triangulaire, il est nimbé d'arbres et d'arbustes qui soulignent l'élancement de son élégante cheminée. L'effort n'a pas disparu d'une synthèse entre la nature et l'industrie. Le Calme, la puissance peut-être, doivent suggérer la stabilité de l'entreprise. La même harmonie se retrouve à l'intérieur² (**ill. 136**). Maugendre propose un espace ouvert, limpide, qui se veut simple à déchiffrer. La lumière y pénètre sereinement, sans désarticuler l'espace intérieur. On distingue, de droite à gauche, une série d'engrenages (entraînés par la roue identifiée sur la vue extérieure) actionnant un volant d'inertie, un laminoir à tôle pour les plaques de couverture, un laminoir à fil, et, reliée par axe de transmission, poulie et courroie, une cisaille. A gauche de la cheminée, un four sert à réchauffer les plaques épaisses avant laminage. Le dessin est scrupuleux, répondant sans doute aux exigences du commanditaire. Un souci de clarté, certes, mais sans effet, qui rapprocherait davantage cette vue des planches de l'*Encyclopédie* que des intérieurs de François Bonhommé.

De même format, et de facture très proche, la série de cinq lithographies consacrées par Jules Arnout à la manufacture d'orgues Alexandre, imprimée à Paris chez Lemercier en 1855, offre au spectateur un « tour du propriétaire » plus didactique encore, reproduisant la démarche de l'enquêteur, de la contemplation du produit fini jusqu'à la découverte de son lieu de fabrication. Voici la *Façade de la maison principale*³ (**ill. 137**), située au 39, rue Meslay dans le quartier Saint-Martin, au cœur de la capitale. Dans le salon d'exposition, les clients sont invités à prendre contact avec les instruments⁴ (**ill. 138**). La visite se poursuit dans le faubourg du Temple, au 9, rue de la Pierre Levée, sur le lieu de production. Jules Arnout cherche à mettre en valeur cet ancrage parisien, essentiel pour le prestige d'une fabrique d'instruments de musique ; la façade écrase le spectateur, suggérant la hauteur du bâtiment et l'étroitesse de la rue. Dans la cour, il utilise l'écorché pour évoquer la concentration ouvrière (**ill. 139, 140**). Contraint, pour s'agrandir, de délocaliser ses ateliers à Ivry, en 1860⁵, Alexandre fit exécuter par le peintre Jean-Louis Tirpenne la vue majestueuse de la nouvelle

¹ Cat. 1833.

² Cat. 1834.

³ Cat. 1932.

⁴ Cat. 1933.

⁵ Olivier Cinqualbre, « Architecture de manufacture et structure d'usine (1840-1870) », *Architecture d'usines en Val-de-Marne (1822-1939)*, Cahiers de l'Inventaire 12, p. 45.

usine, aux dimensions accentuées par une perspective fuyante. Le tableau, exposé au Salon de 1865¹, fut aussitôt reporté sur la pierre, en grand format, chez Lemercier² (**ill. 120**).

Le genre intègre en effet la vue unique, produite en dehors de toute série, de grand format, rivalisant peut-être mais à coût réduit avec la peinture de chevalet. On doit à Jules Arnout la plus grande lithographie – si l'on excepte les panoramas – montrant la vue rapprochée d'un établissement industriel français : 60 cm de hauteur et 80 cm de largeur, non pour un complexe sidérurgique, mais pour une fabrique de pois cassés et féculerie (**ill. 141**). Lapostolet, installé depuis 1841 à Belleville³, souhaitait une vue majestueuse de son établissement. Le point de vue retenu permet à Jules Arnout d'embrasser l'ensemble de l'usine tout en propulsant le bâtiment le plus ancien⁴ vers le spectateur. Ce grand navire à deux mats, pavillon flottant au vent, descend la vague de la butte Bergeyre. On retrouvera volontiers, dans cette composition, les formules employées bientôt par les illustrateurs de papiers à en-tête : « la perspective plongeante, à vol d'oiseau, offrant une vue cavalière en profondeur, supposant en général un angle de vue oblique par rapport au sujet »⁵. Parallèlement, fut imprimée chez Lemercier, d'après le dessin de Jules Arnout, une lithographie de petit format montrant – fierté de leur propriétaire – la machine à vapeur et de la cheminée de l'établissement⁶ (**ill. 142**). Cette dernière, marquée d'une croix latine, semble avoir été bénie⁷. Exemple rare en image, la cheminée d'usine exprime la foi religieuse de l'industriel.

Les lithographies à sujet industriel ont séduit de nombreuses entreprises, dans une grande variété de branches. On pourrait multiplier les exemples : la série des établissements textiles du Haut-Rhin, par Pedraglio en 1855, dans la tradition des *Manufacture du Haut-Rhin* de Jean Mieg ; les panoramas de François Bonhommé, publiés chez Goupil à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1855 ; on songera encore à l'*Album du Tronçais, Commentry, Montluçon, Nérès et Montassié* par Edmond Tudot, déjà cité, comme aux vues de Nantes et de ses environs par Félix Benoist chez Henri Charpentier. Le genre s'est rapidement diffusé dans l'Europe entière. Entre 1852 et 1858, Edmé Géruzet publiait à Bruxelles une prestigieuse

¹ Cat. 2049.

² Cat. 2287.

³ Le *Bottin du Commerce* de 1841 l'identifie comme « grainier », au 6, impasse Saint-Laurent (actuel passage de l'Atlas, dans le XIX^e arrondissement de la capitale). Il est précisé en 1852 que Lapostolet possède à cette adresse une « usine pour farine de pois cassés, farines de lin, moutarde, etc., graines oléagineuses ».

⁴ Plan cadastral, Belleville, section A, parcelle 1347, Archives de Paris, D6P2 art. 2, dos. 2.

⁵ Roger Lauxerois, « Papiers de commerce », *Paysage industriel à Vienne, d'usines en usines*, cat. exp., Vienne (38), Musées de Vienne, 1997, p. 58.

⁶ Cat. 1749.

⁷ Michel Lagrée, *op. cit.*, p. 46-49

série, comprenant deux cents portraits d'usines, sous le titre *La Belgique industrielle*¹, bientôt suivie de *L'Allemagne industrielle*. Dans le même temps, entre 1856 et 1863, Louis Oeser publiait à Neusalza *L'Album de l'industrie du royaume de Saxe*, d'après les dessins de Wilhelm Kirchner².

Transferts de supports

Cette stratégie de promotion par l'image ne se limitait pas, toutefois, aux séries ou albums de lithographies, de diffusion encore assez limitée. De la peinture à la gravure sur bois debout, permettant d'importants tirages, les mêmes motifs furent réemployés. Un an après leur édition sous forme de lithographies, en 1855, l'une des vues de la manufacture Alexandre, par Jules Arnout, fut gravée sur bois debout dans *L'Illustration*³. Dès 1861, avant même son exposition au Salon, le tableau de Tirpenne montrant l'établissement d'Ivry était également reproduit dans *L'Illustration*⁴. Imposant ses choix ou bénéficiant de l'urgence éditoriale, l'entreprise contrôlait son image au moment stratégique où se modifiait l'échelle de diffusion. Lorsque *L'Illustration*, dès 1845, entreprit la publication de reportages consacrés aux « Grands établissements industriels de la France », c'est à François Bonhommé que revint la tâche d'illustrer l'article dédié aux forges de Fourchambault. Franchissons exceptionnellement le seuil de l'atelier. Le « Forgeron » choisit de reprendre l'un de ses tableaux, réalisé en 1839-1840, on le verra, sur les indications de Georges Dufaud, directeur de l'établissement⁵, sans manquer toutefois de s'accorder quelques libertés, éliminant à droite, notamment, le groupe des visiteurs de marque. Il s'adapte, en réalité, à la fonction du support. Célébrer en premier lieu l'industrie moderne, c'est-à-dire, pour Bonhommé, saturer l'espace de personnages afin de suggérer l'activité, au risque de négliger les vides propres à l'organisation des grandes forges. Documenter le lecteur ensuite, d'où l'attention portée aux dernières modernisations de l'établissement : la nouvelle cisaille est présentée à droite, au premier plan. Mais la composition générale demeure inchangée, conforme au tableau

¹ Adrien Canelle et al., *La Belgique industrielle*, Bruxelles, Edmé Gêruset, 1852-1855, 200 pl. (Van der Hertten Bart, Oris Michel et Roegiers Jan (dir.), *La Belgique industrielle en 1850*, Bruxelles, MIM – Crédit Communal de Belgique, 1995, 375 p.)

² Wilhelm Kirchner, *Album des sâchsischen Industrie*, Neusalza, Louis Oeser, 1856-1863, 2 tomes, 187 pl. (Hans Schmidt, *Fabrikwelt auf Stein. Industrielithographien aus dem 19. Jahrhundert*, fascicule publié à l'occasion de l'exposition d'Oberhausen, 26 nov. 1999 – 06 février 2000, ill. n° 9).

³ *L'Illustration, Journal Universel*, 11 octobre 1856, 1856-II, p. 236.

⁴ *Ibid.*, 9 mars 1861, 1861-I, p. 152-153.

⁵ Voir *infra*, p. 356-358.

supervisé par Georges Dufaud : une grande halle majestueuse, embrassée dans toute sa largeur, au sein de laquelle s'anime un ensemble de machines et d'ouvriers dévoués à l'objectif de production¹. Bonhommé reprend la même formule en 1846 pour célébrer les ateliers de construction mécanique Hallette à Arras : en parfait accord avec le texte, Bonhommé suggère avant tout la hauteur, la profondeur et la majesté de la halle : « Ce qui frappe d'abord, quand on entre dans les vastes halles de l'usine d'Arras, c'est la simplicité et l'élégance de leur construction. [...] L'établissement est presque en totalité couvert d'une charpente en fonte et fer combinée et exécutée par M. Hallette, et qui réunit la hardiesse à la solidité [...] Nous avons vu une halle de vingt-cinq mètres couverte ainsi, sans autre arrangement que de poser les fermes sur les murs »². Les dessins de Bonhommé semblent avoir satisfait Hallette : l'année suivante, Chapuy réalisait deux lithographies d'après ses dessins, en prenant soin d'adoucir – ou de gommer – les gestes des ouvriers³. On pourrait multiplier les exemples de ce type de transfert, plus fréquent de la lithographie vers la gravure de presse : Champin, par exemple, fournit à l'*Illustration* les dessins pour le reportage sur la manufacture de Sèvres⁴.

Entre 1845 et 1860, se sont affirmées dans le cadre d'une prise de possession et d'une diffusion de leur propre image par quelques entrepreneurs, une série de codes et de formules pérennes : la série de type patrimonial, la vue d'architecture qui, à force d'exagération dans les proportions conduit vers l'illustration de papiers de commerce. La célébration enfin, concernant les intérieurs, des charpentes et des machines au détriment du travail. Le travail et ses gestes, que l'on retrouvera sur les planches des *Grandes usines* de Julien Turgan, semble fréquemment absent, à la fin du siècle, des albums de photographies d'entreprises qui ont pris le relais des séries lithographiées. Les ouvriers sont en pause, à proximité de leurs machines, noyés au sein de vastes halles usinières – le temps de pause n'est pas seul responsable. On les voit sur la « photographie de groupe », ou sortant de l'usine. L'entrepreneur semble maîtriser l'image de son entreprise.

¹ *L'Illustration, Journal Universel*, 30 août 1845, 1845-I, p. 424-425.

² *Ibid.*, 15 février 1847, 1847-I, p. 380.

³ Cat. 1358 et 1361.

⁴ « Manufacture royale de porcelaine de Sèvres », *L'Illustration, Journal universel*, 1845-I, p. 311-313.

3. Cheminées dans le paysage

En 1924-1925, Maurice Denis campait cinq cheminées d'usines dans l'axe d'une composition dédiée à « L'art contemporain », élément du décor – aujourd'hui magnifiquement restauré – consacré à *L'Histoire de l'art français* couvrant les 160 m² de la coupole de l'escalier Dutuit, au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, ou Petit-Palais¹. Ces cheminées occupent, à côté du Sacré-Cœur, le fond d'un groupe où se côtoient « des personnages transposés, sortis de tableaux célèbres (...), les artistes, leurs muses ou leurs principales sources d'inspiration »², ici Cézanne, Rodin (*Le Penseur*), des chevaux comme méthonymie de l'œuvre de Degas, une tahitienne pour l'œuvre de Gauguin. Ces cheminées, non fumantes, renvoient sans doute aux paysages de Monet et Sisley à Argenteuil, ou de Pissarro à Pontoise. Elles comptent désormais parmi les signes iconiques référentiels du mouvement impressionniste.

D'importants travaux ont été consacrés à la figuration de l'usine et de la cheminée dans le paysage des peintres impressionnistes. Depuis les intuitions de Robert L. Herbert³ – Timothy J. Clark parle peu d'industrie⁴ – relayées par Richard R. Brettel⁵ et plus récemment par James H. Rubin⁶, le motif récurrent est approché tour à tour comme affirmation du caractère radicalement moderne de l'iconographie des peintres impressionnistes, et comme l'une des dimensions essentielles de leur œuvre⁷. L'étude se concentre sur les années 1870 après l'installation, suite au soulèvement de la Commune, des principaux peintres du groupe en périphérie de Paris. Ils s'en détournent au début des années 1880, alors que ces peintres, ceux-là même qui dans leurs paysages avaient accueilli favorablement les signes de l'industrie et de l'urbanisation, s'en détournent désormais. Le plus souvent, ils avaient intégré l'usine dans ses formes modestes : cheminées discrètes, établissements de petite taille, à fondre par le

¹ Musée du Petit Palais, « Maurice Denis », dossier d'œuvre (PPP 02140 esquisse à l'huile sur plâtre en forme de coupole).

² Claire Denis et Marianne Barbey, « Etudes pour L'Histoire des arts en France », dans *Maurice Denis (1870-1943)* (expo. Lyon, Cologne, Liverpool, Amsterdam), Paris, RMN, 1994, p. 317-318.

³ Robert L. Herbert, « Industrie in the Changing Landscape from Daubigny to Monet », dans *French Cities in the Nineteenth Century*, ed. John M. Merrimann, Londres, Hutchinson, 1982, p. 140-142 ; *id.*, *L'impressionnisme, les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, p. 219-246 (« Trains et ponts d'artistes »).

⁴ Timothy J. Clark, *The painting of Modern Life. Paris in the art of Manet and his followers*, Londres, Thames & Hudson, 1985.

⁵ Richard R. Brettel, « Le paysage industriel : Pissarro et la fabrique », *Pissarro et Pontoise, le peintre dans le paysage*, première édition en anglais, New Haven, Yale University Press, 1990 ; édition française, Pontoise, Editions du Valhermeil / Ville de Pontoise, 1991, p. 73-97.

⁶ James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, technology and urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008, p. 1-7.

⁷ *Ibid.*

pinceau dans la nature environnante. Une fois le paysage de banlieue conquis par l'industrialisation, la plupart choisirent – à l'exception peut-être de Pissarro qui durant les années 1890 peignit des paysages enfumés rouennais et britanniques – d'exclure de leurs toiles les motifs encombrants, renonçant à peindre la ville et s'adonnant – à l'exemple de Monet établi définitivement à Giverny en 1883 – à la l'exclusive contemplation de la nature.

Trouvera-t-on, avant 1870, ces mêmes évocations et interprétations libres de la cheminée et de l'usine, sa présence croissante dans le paysage ? Cette « iconographie moderne »¹, si souvent distinguée par l'historiographie, est-elle le propre des peintres impressionnistes ? On ne pourra certes mettre en balance, dans l'histoire de l'art et des valeurs collectives, les quelques œuvres retrouvées avec ces toiles célèbres, parfois constituées en séries – Pissarro composa en 1873 au moins 4 tableaux et posa autant de regards différents sur l'usine de peinture Chalon et Cie² – dont le nouveau marché de l'art et de la reproduction, dès la fin du XIX^e siècle, diffusa l'image et servit le succès. Sur les quelques 270 occurrences recensées, montrant de 1840 à 1870 une ou plusieurs cheminées isolées, de toutes tailles, dans les paysages urbains ou ruraux, on relève surtout des lithographies, très peu de peintures. La trentaine d'occurrences est composée notamment de quelques tableaux signés des futurs membres du groupe impressionniste (que nous n'avons pas souhaité extraire ici de la série qui s'épanouit après 1870), et surtout des œuvres de Jongkind, aujourd'hui mieux connues grâce au catalogue raisonné d'Adolphe Stein, Sylvie Brame, François Lorenceau³.

D'autres exemples sont offerts par des peintres de plus faible renommée. Elève du peintre de vues et d'architecture rouennais C. Merlin, mentionné comme professeur de dessin à Louviers dès 1834, puis à l'école communale laïque de la ville en 1861, Jacques-Philippe Renout compte parmi ces peintres provinciaux qui durant le Second Empire, poursuivirent par le dessin le relevé des richesses archéologiques et contemporaines de leur cité⁴. Le musée municipal de Louviers conserve de Renout 9 croquis à la mine de plomb, 2 aquarelles et 5 toiles signifiant la présence des ateliers dans le tissu urbain de Louviers⁵. Sa *Vue du Portail de l'Eglise Notre-Dame de Louviers*⁶ (ill. 143), vraisemblablement composée au début du Second Empire, associe la rigoureuse description archéologique du monument gothique flamboyant à l'évocation simple et directe de l'industrie urbaine. La manufacture Décretot,

¹ Laure-Caroline Semmer, *Les œuvres-clés de l'impressionnisme*, Paris, Larousse, p. 31-36.

² Richard R. Brettel, « Le paysage industriel : Pissarro et la fabrique », *loc. cit.*, p. 73-97.

³ Adolphe Stein, Sylvie Brame, François Lorenceau, Janine Sinizergues, *Jongkind, catalogue critique de l'œuvre. Peintures I*, Paris, Brame & Lorenceau, 2003

⁴ Michel Nattier, *Jacques Philippe Renout, 1804-1867*, Musée de Louviers, 2000, p. 7-16.

⁵ Cat. 1490, 1506 à 1508, 1556 et 1557, 1660 à 1668, 2009.

⁶ Cat. 1490.

coiffée d'un léger panache de fumée, marque la composition à droite. La confrontation n'a certes pas lieu, l'Église Notre-Dame demeurant le motif principal. Mais le dialogue se poursuit dans la seconde toile, *Rue de l'Hôtel de ville à Louviers*¹ (ill. 144), peut-être légèrement plus tardive², où l'artiste propose un dialogue entre, à droite, l'abside de l'église, à la verticalité marquée par les culées des arcs-boutants, et l'îlot de la manufacture Décretot à gauche. La cheminée, ici, est plus présente, quoique toujours dominée par le monument. On peinera à deviner une menace opposée par l'industrie, identitaire de la ville, aux vestiges de l'histoire. Les ombres, la gamme chromatique restreinte, la fixité des figures souvent maladroitement, confèrent à l'ensemble un caractère mélancolique d'inspiration romantique qui tolère l'industrie. Et lorsque l'effroi gagne Renou, c'est qu'il est le témoin du spectacle tragique de l'usine en flammes et de celui, désolant, de l'usine ruinée. S'il est séduit par les effets dramatiques offerts par tout incendie nocturne ; s'il s'éprend de la ruine contemporaine, support d'une méditation sur le temps et la vanité, il utilise ces artifices au service d'une peinture d'actualité, digne des grands formats. Les trois tableaux offerts par la veuve de l'artiste au musée de Louviers en 1887, *Incendie des usines Jourdain* (ill. 145), *Incendie de la grande manufacture de draps de M. Jourdain en 1853 à Louviers* (ill. 146), et *Ruines de l'usine Jourdain le lendemain de l'incendie*³, sont d'abord la relation d'un grand événement récent dans l'histoire de la cité.

Le renouveau international de l'eau-forte, avec notamment la création en France de la société des aquafortistes sous le Second Empire⁴ a fourni au moins une œuvre directement inspirée par l'hostilité au monde moderne et à l'industrie. Léo Drouyn s'est vu décerner une médaille d'or au Salon de l'Exposition universelle de 1867 pour ses deux *Vue(s) de Bordeaux*. L'une d'entre elles est également connue sous le titre *Bordeaux au soleil couchant*⁵ (ill. 147). Sur le ciel aveuglant de lumière se découpent les flèches des églises et de la cathédrale Saint-André, motif dominant brodé à droite par les grandes halles sombres du chantier naval de Paludate, déjà montrées au Salon l'année précédente, en pleine lumière cette fois-ci, sur la toile de Delcroix, *Les chantiers de Paludate*⁶ (ill. 148) conservée au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. A gauche, pour fermer l'image, Drouyn a dressé une forêt de cheminées naissant

¹ Cat. 2009.

² Michel Nattier, *op. cit.*, p. 18.

³ Titres restitués. Cat. 1506 à 1508.

⁴ Janine Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle : la société des Aquafortistes, 1862-1867*, Paris, L. Laget, 1972.

⁵ Cat. 2300. « Léo Drouyn aquafortiste, à la découverte d'un trésor de plaques de cuivre », AD Gironde, 2003, cat. 43, repr. p. 42 ; « Léon Drouyn, Les gravures », site internet réalisé par le CLEM, comité de liaison des associations historiques, archéologiques et de sauvegarde du patrimoine de l'Entre-deux-Mers (leodrouyn.com).

⁶ Cat. 2070.

du quartier des sucreries, aux fumées plus denses que celles des nuages. Drouyn, ce pourfendeur du vandalisme qui, en 1865, avait dénoncé la destruction du cloître de la cathédrale, ce « paysagiste-archéologue », collaborateur de *La Guienne historique et monumentale* d'Alexandre Ducourneau dès 1842, membre de la commission des Monuments historiques de la Gironde¹, utilise les ressources de l'eau-forte au trait, usant de contrastes accentués, dramatisés, pour méditer en romantique sur le destin de la ville ancienne face aux assauts de la modernité.

Les usines au clair de lune de Jongkind sont à redécouvrir. L'évocation n'est ici qu'esquissée – faute notamment d'avoir pu accéder à la plupart des œuvres –, volontiers reportée à de futurs travaux. Le regard personnel du peintre hollandais sur la cheminée, l'industrialisation de Paris et de sa périphérie évolua durant plus de vingt ans, depuis 1848 – et sa vue de Paris depuis Montmartre, panorama urbain au large ciel hollandais² (ill. 148) – jusqu'aux années 1870, passant des clairs de lune aux paysages lumineux. Face à l'œuvre de Jongkind, toute tentative jusqu'alors si fructueuse de comparer les motifs aux autres sources de l'histoire des lieux d'industrie devient impossible et dérisoire. Il ne s'agit plus de renforcer l'analyse iconographique et formelle pour la compréhension, le déchiffrement des motifs industriels : la cheminée s'impose comme signe fort, sinon toujours dominant. Par ailleurs, usines et cheminées ne sont guère localisées, ne sont jamais nommées. L'essentiel est leur présence, leur usage possible dans la composition du peintre, tour à tour fasciné et interrogateur. Jongkind étudie les potentialités plastiques du motif, aimant à découper sa silhouette sur le contre-jour³ (ill. 150). L'interroge-t-il également comme symbole ? Dès 1854, dans la *Rue au clair de lune* (ill. 151), Jongkind a divisé la composition en quatre parties, quatre triangles dont les sommets se réunissent au centre : en ce point est déposée la seule figure humaine du tableau. Elle fait le lien entre les quatre éléments. L'air est en haut, l'eau à gauche, permettant la croissance végétale. La terre est au premier plan : la boue et l'absence d'aménagements signent la violence de l'urbanisation contemporaine, de ces zones récemment conquises par la ville. A droite, la cheminée, quoique non fumante, suggère le feu de la machine et plus généralement de l'activité urbaine.

Parallèlement, on l'a suggéré, la lithographie demeure le support de toutes les célébrations. Dans la masse des occurrences médiocres, où croît la présence de la cheminée

¹ Frédérique Portelli-Zavialoff, Jacques Lacoste, *Léo Drouyn, artiste et archéologue*, Bordeaux, Mollat, 1997, p. 9-46.

² Cat. 1178. Jacques Foucart, « Jongkind, peintre de Paris et à son meilleur », dans *Jongkind, 1819-1891* (cat. exp.), Paris, Musée d'Orsay/R.M.N., 2004, p. 71-72.

³ Voir l'index du catalogue, pour les renvois aux 35 numéros (huiles sur toiles, croquis à la mine de plomb, aquarelles et eau-forte).

isolée, avec ou sans panache léger, se distinguent quelques véritables paysages industriels à cheminées fumantes. On songe encore à la vue du Creusot, par Bonhommé, imprimé chez Lemercier et diffusé par Goupil en 1855-1856. L'expérience fut renouvelée à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne en 1873, avec la photogravure en grand format du tableau d'André Gambey, *Le Creusot 1873*¹ (ill. 153), tableau exposé la même année au Salon de Paris, vue aérienne plongeante et fictive montrant les dernières extensions et constructions projetées par les établissements Schneider. Mais l'exemple du Creusot n'épuise pas le sujet. En 1870, l'imprimeur parisien Lemercier sortait en grand format (80 x 100 cm) une *Vue de Saint-Etienne (Loire)*² (ill. 152). L'exemplaire des Archives départementales de la Loire porte une mention imprimée supplémentaire : « ville manufacturière la plus importante de France ». A la vision d'un horizon noirci, d'une ville envahie de cheminées fumantes sur laquelle les nuages dessinent des zones d'ombre, Théodore Müller associe le relevé exact des unités de production dont les raisons sociales saturent les marges de l'estampe. On en relève la qualité, le pouvoir évocateur, au service de la promotion de la ville et de ses entreprises.

¹ Bnf, Département des estampes et de la photographie, série « Topographie de la France », Va 437 ft. 6, H 189454.

² Cat. 1326.

TROISIEME PARTIE

L'éclat intérieur

Un peu plus de 300 œuvres montrant, de 1760 à 1870, l'intérieur des manufactures et usines de la première industrialisation : l'impression de rareté domine¹. Les paysages, près de six fois plus nombreux, l'emportent sur les représentations du travail en raison notamment du foisonnement des lithographies. Une telle confidentialité signale assez la difficulté du passage. Elle justifie l'analyse comparée des extérieurs et des intérieurs. Franchir le seuil de l'atelier pour en saisir les espaces, les équipements, les rythmes, les gestes voire les difficultés du travail fut une expérience étrangère à la plupart des artistes. Il faut attendre la Troisième République pour constater l'éclosion tardive, parmi les peintres de la « seconde génération réaliste », d'une « école de la blouse bleue »², mouvement européen³ dont Léonce Bénédite imputait la percée, en France, aux « succès d'Emile Zola » et à l'amplification des conflits sociaux⁴. Bien des arguments ont été avancés pour expliquer le silence relatif qui précède. Était-il concevable d'admirer l'intérieur de l'usine ? L'analyse quantitative peut conforter, en creux, la désignation de l'atelier industriel comme altérité esthétique et culturelle. Marc Le Bot l'assura de manière radicale : « tout témoigne au XIX^e siècle d'une sorte d'aversion du regard devant les réalités industrielles concrètes, d'un refus, d'abord inconscient, puis explicite et polémique, qu'un rapport puisse être établi entre les nouveaux moyens du travail social et les valeurs de la culture »⁵. Les propositions plus nuancées, plus attentives aux motivations de la commande et à la fonction des œuvres selon leurs supports, soulignent également la possible incongruité de la thématique en peinture : si les artistes furent pour la plupart étrangers au monde de l'industrie, si l'on ne peut, inversement, trop accentuer le « refus de la technique par les milieux qui détenaient le pouvoir économique »⁶, il reste que l'intérieur usinier ne semble avoir pu satisfaire les attentes des acheteurs potentiels, recherchant dans la peinture de chevalet, avant toute autre chose, un « divertissement »⁷. D'où la diffusion de la thématique sur d'autres supports : la gravure d'illustration, non étudiée ici

¹ Le total s'élève à 323, sans compter 54 dessins préparatoires – soit 69 peintures, 117 dessins, 47 estampes, 88 assiettes du *Service des arts industriels* et une image tissée.

² Léonce Bénédite, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1911, p. 185.

³ Klaus Türk, « Industrielle Realismen, von den 1870er Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkrieg », *Bilder der Arbeit*, op. cit., p. 176-241 ; « Das Reich der Kraft. Auf den Spuren Adolph Menzels, 1875-1915 », *Die zweite Schöpfung*, op. cit., p. 216-225.

⁴ Nicolas Pierrot, « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art". La représentation du travail industriel dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », dans Patrick Descamps (dir.), *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (cat. exp., Dunkerque, Evreux, Pau), Paris, Somogy, 2001, p. 95-113.

⁵ Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, op. cit., p. 77.

⁶ Pierre Vaisse, « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices publics », dans *Romantisme*, n° 41, 1983, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

– presse illustrée à partir de la Monarchie de Juillet, ouvrages de vulgarisation scientifique et technique à partir du Second Empire – et secondairement les parois des édifices publics, essentiellement après 1870. L'œuvre de François Bonhommé demeure une exception. Le contexte général semble posé.

Mais que disent les œuvres, que révèle la série constituée ? Premier constat, le thème, dès la fin du XVIII^e siècle, ne fut jamais absent de la peinture de chevalet ou, plus modeste, du dessin encadré. Une suite d'exceptions, sans doute, mais leurs points communs sont nombreux. Quelques artistes sont parvenus à franchir la porte, obstacle essentiel. Il faudra préciser, en effet, le rôle des propriétaires et des directeurs. Ils paraissent peu soucieux, dans leur majorité, de montrer leur établissement de l'intérieur – les « portraits » d'usine, sans aspérités, sont plus nombreux. Quelques-uns toutefois ne furent pas hostiles, dans certaines conditions, à l'intrusion du peintre dans l'espace de production, à l'occasion parfois d'un événement prestigieux. La visite de manufacture ou d'usine, appréciée de quelque industriel ou personnalité publique, demeure une formule récurrente en peinture, sur la longue durée, et trouve sa déclinaison dans les lithographies de prestige puis, en dehors de notre champ d'étude, dans les gravures de presse et de vulgarisation. Dans quelle mesure les commanditaires ont-ils influé sur l'iconographie et le traitement formel de ces images ? Il conviendra ensuite de comprendre, dans les limites de la documentation disponible, publique et surtout privée, les motivations des artistes, leurs origines sociales, leur engagement politique, leurs relations, leur proximité avec le monde de l'industrie, leur tempérament. On ne pourra négliger enfin, parmi les obstacles à la représentation, les difficultés inhérentes au sujet lui-même, à sa compréhension et à sa restitution.

Que choisir, en effet, et comment peindre dans l'usine ? Les activités les plus récentes et les plus spectaculaires furent-elles toujours privilégiées ? A l'intérieur de l'usine, les défis plastiques sont nombreux et complexes, depuis la description exacte – souvent exigée – d'opérations fragmentées, jusqu'à l'évocation des conditions de travail, en passant par la saisie des espaces et des effets de lumière. Comment s'approprier ces espaces et figures, dans le cadre notamment de l'évolution de la peinture de genre, voire de la peinture d'histoire ? L'éventuelle nouveauté du sujet a-t-elle suscité la création formelle, ou la recherche d'une légitimité l'a-t-elle cantonné, comme nous l'avons fréquemment constaté à propos des paysages, dans la « dépendance [d'un] système de références artistiques figées »¹ ? L'expérience de François Bonhommé suggère que la figuration de l'intérieur usinier exige

¹ Gérard Monnier, « Conclusion », dans Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, op. cit., p. 192.

une spécialisation, que la restitution des machines, des hommes au travail, suppose une observation longue, une connaissance approfondie. Seule la compréhension du motif permet la naissance et l'entretien d'une sympathie, voire d'une passion pour ce sujet singulier, condition préalable à l'effort de mise en scène, de pédagogie, pour la construction d'un genre nouveau, avec ses formats et ses codes. N'évacuons pas trop rapidement, toutefois, les non-spécialistes. On ne saurait présumer de la variété des regards avant l'étude approfondie des œuvres. Si quelques artistes ont fêté la réussite individuelle, issue de l'accumulation matérielle ou de l'innovation, d'autres ont montré certaines formes plus traditionnelles de l'industrie nationale. Malgré leur rareté, les images de l'industrie témoignent d'une grande diversité d'approches. Décèle-t-on, à travers ces images, une évolution des valeurs associées à l'industrie, aux machines, au travail et aux ouvriers ? Ce sont précisément ces occurrences variées, et singulièrement les rythmes de leur apparition, qu'il convient ici de mettre en évidence.

CHAPITRE PREMIER

L'optimisme manufacturier

(v. 1760 - v. 1800)

Les célèbres toiles de Joseph Wright of Derby en Angleterre, de Pehr Hilleström en Suède et de Léonard DeFrance en pays liégeois ne sont pas les seules à montrer le visage de l'industrie européenne à la fin du XVIII^e siècle. Certes, la qualité de ces œuvres, leur abondance également¹, garantissent aux trois artistes une position de témoins éminents et accessibles. Ils ont paré de couleurs l'essor manufacturier de l'Europe du Nord. Mais bien d'autres peintures et dessins ont été retrouvés. L'émergence de la thématique, en France, est au moins contemporaine. Est-elle antérieure ? Certes, la construction d'une série de plus longue durée comprendrait assurément la visite de Louis XIV, en 1667, à la manufacture des Gobelins, puis celle de Colbert de Villecerf, après 1691. Mais Charles Le Brun comme Sébastien Leclerc ont fait œuvre isolée. Par ailleurs, on le verra, ils n'ont pas représenté le travail et ses instruments. Il faut attendre les années 1760 pour que les ateliers du royaume, ceux majoritairement des manufactures concentrées, offrent le sujet de quelques vues intérieures montrant les opérations de production. Dès lors la thématique se diffuse, certes encore timidement : seuls 35 objets, œuvres de 17 artistes ont été recensés (dont 4 œuvres non localisées). Quelles furent les raisons de cet intérêt, somme toute fort relatif ?

¹ Au moins pour les deux premiers mentionnés. L'œuvre des trois artistes a fait l'objet de catalogues raisonnés : Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby, Painter of Light*, *op. cit.* ; Sixten Rönnow, *Pehr Hilleström*, *op. cit.* ; Françoise Dehousse, Maïté Pacco, Maurice Pauchen, *Léonard DeFrance 1735-1805*, *op. cit.*

Notons que 16 œuvres sur 35 ont été conçues pour l'usage privé des commanditaires. Elles témoignent, pour la plupart, de réussites récentes. Il sera question de privilèges, de distinctions monarchiques, d'affirmations individuelles, de la dignité d'entreprendre. Quelques fabricants et directeurs de manufactures commandèrent ou reçurent en présent la figuration de leur écrin de gloire. D'autres œuvres, toutefois, échappent à la sphère privée des élites industrielles : au Salon du Louvre, Amand, Defrance, Durameau et Demachy exposèrent aux yeux du public – 11 œuvres sur 35 – quelques vues intérieures d'ateliers. On compte fort peu, enfin, parmi les images isolées, d'œuvres conçues pour une plus large diffusion : 6 estampes et 2 dessins préparatoires. Les images du travail imprimées demeurent, à la fin du XVIII^e siècle, les illustrations de recueils sur les arts et métiers. Elles ne seront envisagées ici qu'à titre de comparaison. Cette première période s'achève après 1800. L'« usine pittoresque », qui confirme alors son règne, fut rarement montrée de l'intérieur.

Entre 1764 et la fin du siècle – depuis le décor de Joseph Gabriel Maria Rossetti pour la maison du directeur Pignet, à Orange, montrant les ateliers de la manufacture Wetter, jusqu'à l'*Intérieur de la filature de laine de Mr. Poupard de Neuflyze à Sedan*¹ – l'essentiel des œuvres recensées montre l'intérieur de manufactures concentrées. L'activité proto-industrielle n'a pas trouvé ses peintres. Par suite, se pose la question du statut et de la fonction de l'ouvrier, des postes de travail, et singulièrement de la narration des opérations dispersées dans l'espace souvent fractionné des grands établissements. Une narration toujours ordonnée, relevant de l'exposé technique ? De quelles convictions, de quelles valeurs les solutions formelles, les styles adoptés furent-ils l'expression ? Trois partis se distinguent ici, aux frontières assurément poreuses. La première formule est l'interprétation d'un héritage. Renaît alors la visite de manufacture, célébration du maître ou convention iconographique offrant grâce et légitimité à l'espace de production : le cadre de l'image s'ouvre sur la fête optimiste de la manufacture. Il est des œuvres qui, d'autre part, ostensiblement mais non sans liberté, empruntèrent le vocabulaire de l'illustration des recueils sur les sciences et les arts et métiers – diffusé par les planches de l'*Encyclopédie* – et partageant leur idéal social. Il existe enfin, dès les années 1760, quelques regards libres et suggestifs sur les réalités du travail industriel. La jeunesse de la thématique – qui ne bénéficie pas de l'importante assise littéraire du monde artisanal ou paysan² – obligeait à des emprunts, à des citations formelles. Un langage lentement l'élaborait pour témoigner ou, plus fréquemment, chanter les activités anciennes ou radicalement nouvelles du royaume manufacturier.

¹ Cat. 81.

² Christian Michel, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », *loc. cit.*, p. 145-156.

1. Visites de manufactures

La visite du prince : un modèle ?

« Le 15 octobre 1667, Louis XIV, après avoir visité les travaux du palais des Tuileries qu'il était sur le point d'habiter, se rendit aux Gobelins pour voir les manufactures qui s'y fabriquent, et particulièrement celles qui se sont faites pendant la campagne et que Sa Majesté avait ordonnées avant son départ. Le sieur Colbert lui fit remarquer de quelle sorte on avait suivi ses pensées, et les dessins qu'elle avait résolus, et le sieur le Brun, qui en a la conduite particulière, avait fait ranger les ouvrages avec tant d'industrie qu'il ne se peut rien trouver ensemble et si riche et si bien ordonné. L'entrée de la cour où est le pavillon était ornée de tableaux, de statues, de trophées et d'inscriptions qui forment une espèce d'arc de triomphe très-magnifique, et la grande cour était tendue des superbes tapisseries qui s'y fabriquent, avec un buffet de neuf toises de long et élevé de douze degrés, sur lequel étaient disposés, d'une manière aussi ingénieuse que magnifique, les riches ouvrages d'orfèvrerie qui se font dans ce même lieu. (...) Après avoir considéré tant de belles choses, Sa Majesté alla dans tous les endroits où l'on fait les tableaux, les ouvrages de sculpture, de miniature et de bois de rapport ; comme aussi les tapisseries de haute et basse lice, et les tapis façon de Perse. Elle vit pareillement plusieurs pièces d'orfèvrerie d'un autre buffet, commencées d'un dessin différent, ce qui la surprit agréablement, ainsi que le prince de Condé et le duc d'Enghien, qui l'accompagnaient avec un grand nombre de seigneurs »¹. De cet événement, Charles Le Brun composa le dessin², bientôt peint à l'huile par Pierre de Sève et tissé aux Gobelins³ pour intégrer la série de *L'Histoire du Roi* (**ill. 155**), « commémorant des faits marquants du règne de Louis XIV (...) placée sur un temple (éphémère) de l'Immortalité dessiné par Le Brun et

¹ *La Gazette de France*, citée par Lacordère, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédé du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, à la Manufacture des Gobelins, 1861, p. 65.

² Charles Le Brun, « Le Roi visite les Gobelins », pierre noire, 58,1 x 92,7 cm, Musée de Louvre, Département des arts graphiques, inv. 27655 (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, *Inventaire général des dessins, école française. Charles Le Brun, 1619-1690*, par Lydia Beauvais et Madeleine Pinault-Sørensen, Paris, RMN, 2000, t. 2, p. 728, n° 2523).

³ *Le Roy Louis XIV visitant les manufactures des Gobelins où le sieur Colbert surintendant de ses bâtimens le conduit dans tous les ateliers pour lui faire voir les divers ouvrages qui s'y font*, Tapisserie des Gobelins, basse lisse à or, 3,70 x 5,76 m, Collection du Mobilier national, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon. Jean Vittet et Arnauld Brejon de Lavergnée, *La collection des tapisseries de Louis XIV*, Paris, Faton, 2009.

dressé aux Gobelins pour fêter la naissance du duc de Bourgogne en 1682 »¹. Il est fort délicat, en première approche, de ménager un lien direct entre la célèbre tapisserie commémorative et les quelques visites de manufactures exécutées en France à la fin du XVIII^e siècle.

L'œuvre de Le Brun établit-elle les canons d'un genre ? La visite princière, au vrai, est un lieu commun de la peinture d'histoire et de la peinture politique – qui attend son étude, toutefois, sur la longue durée. A ce titre, elle présente au moins deux traits durables. D'une part, les scènes de visites commémorent pour la plupart un événement particulier, l'inscrivent dans l'actualité ou dans l'histoire. Ici, le roi visite un établissement nouvellement créé, en cette même année 1667. L'événement peut en rappeler un second : le travail des artistes et artisans chante la gloire du souverain au retour d'une campagne victorieuse. D'autre part, ce qui est montré au visiteur, toujours accompagné, doit être digne de son admiration. Colbert conduit certes le roi – c'est là toute l'originalité de cette visite – « dans tous les ateliers pour lui faire voir les divers ouvrages qui s'y font »². Mais la composition de Le Brun n'est pas une représentation du travail : l'espace représenté, paré de tapisseries, est conquis par les objets précieux en cours d'installation. Point d'outil, point de geste témoignant d'un savoir-faire. Les nobles productions sont ici préférées à la mise en scène de leur fabrication. Lorsque Sébastien Leclerc, après 1691, dessine *La Galerie de l'hôtel royal des Gobelins où l'on fait voir à Monseign^r Colbert, Marquis de Villecerf (...) quelques actions d'Alexandre représentées en tapisseries sur les tableaux de Mons^r Le Brun*³ (ill. 156), le surintendant et son entourage, placés au centre de la galerie, magnifiée par la perspective centrale, admirent une œuvre achevée.

Enfin, cette œuvre demeura sans paternité directe. Ni Louis XV, ni Louis XVI ou ses ministres, ni quelque révolutionnaire éminent ne s'inscrivirent, au siècle suivant, dans la tradition dès lors esquissée. A l'heure où « la leçon d'agriculture devient un thème apprécié », François Boizot met en scène *Monseigneur le Dauphin labourant*, le futur Louis XVI ayant souhaité, en 1769, pousser lui-même la charrue⁴. Les arts et manufactures, en revanche, ne font point l'objet de « leçons », n'inspirent pas la figuration d'actes politiques. La visite de Louis XVI au port de Cherbourg en 1786 ne fut célébrée par la peinture (sans regard sur

¹ *Paris et ses rois*, cat. exp., Paris, Editions Paris-Musées, 1987, p. 110, n° 149.

² Titre porté au bas de la tapisserie (cf. p. précédente, note 3).

³ Karl Remshardt et Johann Ulrich Krausen, d'après Sébastien Leclerc, *La Galerie de l'hôtel royal des Gobelins où l'on fait voir à Monseign^r Colbert, Marquis de Villecerf (...) quelques actions d'Alexandre représentées en tapisseries sur les tableaux de Mons^r Le Brun*, eau-forte, 14,5 x 23,8, Bnf, Département des estampes et de la photographie, Réserve Q8-201 (71) in-fol., p. 52 (coll. Hennin, 6323).

⁴ Christian Michel, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », *loc. cit.*, p. 148-149.

l'intérieur de l'arsenal) qu'à la demande de Louis XVIII, en 1817, pressé de raviver le souvenir monarchique sur les murs du Palais des Tuileries¹. Certes, Jean-François Hue représente en 1795, à droite de sa *Vue de l'intérieur du port de Brest, prise de l'ancienne cale de l'Intendance*², l'envoyé spécial de la Convention, Jean-Bon Saint-André, membre du Comité de Salut Public, à qui l'ingénieur en chef Sané montre le plan d'un vaisseau. Mais la scène se déroule hors du lieu de production. S'il existe bien, on le verra, une tradition de la commémoration par l'image des visites officielles de manufactures, reléguant les opérations de la production, elle demeure en sommeil jusqu'à sa réinvention par Napoléon Bonaparte sous le Consulat³.

Visite du directeur, visite au directeur : narration de la production et fête de l'industrie

Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, les quelques visites de manufactures recensées – on en compte 17, sur 35 images du travail – mettent en scène, d'une part, le propriétaire ou le directeur de l'établissement dans l'écrin de sa gloire, d'autre part quelques visiteurs anonymes. Trois œuvres exceptionnelles se distinguent dans le premier groupe. Elles portent un regard festif sur la manufacture concentrée – deux fabriques d'indiennes, une fonderie de la marine royale accueillant les dernières innovations –, différent de celui des planches d'illustration technique. On reviendra en effet, dans un second temps, sur les œuvres inspirées par l'esthétique des planches de *l'Encyclopédie* : plusieurs figurent également le maître des lieux. Les trois œuvres de Rossetti, Heinsius et Huet chantent sur un ton plus libre une réussite particulière. Toutes ne commémorent pas un événement particulier, mais la différence principale avec la visite princière est ailleurs : ce qui, désormais, est digne d'admiration, n'est autre que l'activité. Quel est son rôle dans la construction de l'image, et de quelles significations est-elle porteuse ?

¹ Louis-Philippe Crépin, *Louis XVI visite le port de Cherbourg, 23 juin 1786*, huile sur toile, 1817, 171 x 268 cm, Musée du Louvre, déposé au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 221.

² Cat. 178.

³ Cat. 205 et 208.

La fabrique enchantée : visite à la manufacture Wetter (1764-1765)

Le salon de l'ancienne maison Pignet, 110, rue de la Fabrique à Orange, dans le quartier de Pourtoules, est aujourd'hui sans décor¹. Pierre Pignet, « directeur des ouvrages de la manufacture des indiennes d'Orange »² avait fait construire sa demeure au début des années 1760³. Il en avait fait orner le salon, dès 1765, de cinq grandes toiles désormais conservées au musée municipal d'Orange⁴. L'une d'entre elles porte la signature d'un artiste italien dont on ignore le parcours : « Joseph Gabriel Maria Rosetti [couramment orthographié Rossetti] Invenit & Fecit, pinxit Anno 1764 Termin 1765 »⁵. Adaptées aux dimensions de la pièce, les toiles de Rossetti en couvraient les murs jusqu'aux lambris à hauteur d'appui. On devine que les informations, après une enquête sur les lieux, abondent désormais. Elles permettent de proposer une hypothèse de restitution du salon par images de synthèse⁶ (ill. 157 à 160). Aucun élément du décor ne manque en effet : cinq tableaux, un miroir, un dessus de porte. La pièce n'a subi en outre aucune modification déterminante depuis la fin du XVIII^e siècle, elle fut simplement repeinte – la teinte d'origine est ici restituée d'après sondage – et tardivement privée de sa cheminée dont le dessin proposé est une recreation. Enfin, une description de 1887, offerte par Hippolyte Féraud, propriétaire des lieux à cette date, précise la disposition des toiles⁷. Cette modélisation en trois dimensions permet de considérer, « en place », une œuvre exceptionnelle dont le caractère festif fascine malgré les maladresses d'exécution ; une œuvre à forte charge symbolique et idéologique, susceptible de multiples lectures mariant l'analyse des motifs à celle des formes et fonctions de l'image.

Les cinq toiles de Rossetti sont le reflet d'un succès. Celui d'une manufacture qui, depuis sa création en juillet 1757 par l'entrepreneur suisse Jean-Rodolphe Wetter – après son échec marseillais – avait connu une extension considérable pour devenir en quelques années « une grande entreprise moderne et prospère »⁸. L'implantation à Orange, ancienne

¹ L'identification de l'ancienne maison Pignet et du salon qui abritait, avant son acquisition par le musée municipal, les toiles montrant les ateliers de la manufacture Wetter, a été réalisée en collaboration avec Mme Maryse Woehl, conservatrice du musée municipal d'Orange.

² A.M. Orange, CC 30, fol. 1285, « ancien cadastre » de la ville d'Orange, débuté le 3 avril 1762.

³ Hippolyte Féraud, *De l'industrie des toiles peintes et mouchoirs à Orange*, Mémoires de l'Académie de Vaucluse, tome VI.-Année 1887, Avignon, Seguin, 1887, p. 7. L'auteur évoque « notre maison, rue Saint-Lazare, 6, et de la Fabrique, 9, que fit construire, vers l'année 1760, M. Pierre Pignet ».

⁴ Cat. 3 à 7. L'ensemble, demeuré en place jusqu'à cette date, fut acquis auprès de M. Marin par la ville d'Orange en 1959, pour la somme de 900.000 francs (Ville d'Orange, délibérations du conseil municipal, séance du 2 juillet 1959).

⁵ Dans l'angle inférieur droit de *La lisse* (ou atelier de satinage).

⁶ Ce travail a été confié à Benoît Preteseille, ancien élève de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

⁷ Hippolyte Féraud, *loc. cit.*, p. 8-11.

⁸ Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons, op. cit.*, p. 79.

principauté rattachée à la France par les traités d'Utrecht¹, s'explique par la localisation avantageuse de la cité « le long de l'axe rhodanien, à mi-chemin entre Marseille (point d'approvisionnement en matières tinctoriales) et le Beaujolais (aire de tissage de toiles métisses), non loin également du foyer genevois, possible "vivier" d'une main-d'œuvre qualifiée »². Une simple maison sise « hors la porte de Pourtoules [sur le] grand chemin d'Avignon »³, affermée en 1757 puis acquise en 1759, accueillit dans un premier temps la « fabrique de toiles peintes à la réserve, peintes et imprimées à Orange »⁴. Mais l'activité fut rapidement stimulée par la libération en 1759 du commerce et de la fabrication des toiles « indiennes » dans le royaume. Aussi, « MM. Wetter et C^{ie} » louèrent-ils en 1759 puis acquirent en 1763 « une maison, bâtiments, jardin, cour et dépendances au quartier de Pourtoules et sur le bord de la rivière la Mayne, dont les eaux, très limpides en cet endroit, étaient depuis longtemps réputées comme fort avantageuses pour la fixation des couleurs et autres manipulations de la fabrique : en cet endroit, furent élevées de très vastes constructions pour ces divers usages »⁵. C'est ici, dans les bâtiments de la manufacture récemment construits ou aménagés, que durant plus d'un an l'artiste composa les scènes de son décor.

Le succès de Jean-Rodolphe Wetter fut également celui de Pierre Pignet, coloriste puis directeur de la manufacture. Wetter avait su, plus tôt que ses concurrents, s'attacher un personnel compétent : « l'une des clefs de son succès rapide tient sans doute à la politique salariale menée par Wetter et à la qualité professionnelle des imprimeurs recrutés, dont la majorité venait de Marseille, professait la religion réformée et manifestait une très forte conscience de classe »⁶. Pierre Pignet, fils de Pierre Pignet et de Jeanne Chabran, est né à Genève en 1721 et décédé à Orange, célibataire et sans enfant, le 2 thermidor an XII (21 juillet 1804), « âgé de quatre vingt trois ans, trois mois et vingt jours »⁷. En 1761, il est à Orange lorsque Gabelier, inspecteur des manufactures de Montpellier, remarque ses talents de dessinateur, graveur et coloriste⁸. C'est donc un homme âgé de 43 ans, fort d'une solide

¹ « La principauté d'Orange fut définitivement réunie à la France par les traités d'Utrecht [1713] (...) Un édit royal de décembre 1714 plaça effectivement la Principauté d'Orange dans le gouvernement du Dauphiné (...) Cet édit fut notifié aux consuls d'Orange, le 13 janvier 1715 » (Léopold Duhamel, « La fin de la Principauté d'Orange, 1714-1793 », s.l.n.d. [1894], p. 1).

² Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 78.

³ Hippolyte Féraud, *loc. cit.*, p. 2-3 ; Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 77, note 14.

⁴ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 77.

⁵ Hippolyte Féraud, *loc. cit.*, p. 4 ; Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 79.

⁶ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 143.

⁷ A.M. Orange, 4 E 4, n° 310, « Acte de décès de Pierre Pignet », 3 Thermidor an XII.

⁸ Serge Chassagne cite un passage du rapport de 1761 (AD 34, C 5577) : « Le coloriste P. Pignet, gagé 4000 livres par an, passe pour "un sujet supérieur dont les talents feraient talent à toutes les manufactures d'Europe. Il est en même temps dessinateur, graveur et surtout de la première classe pour les couleurs. S'il était possible de le déterminer à former des élèves pour cette dernière partie, on n'aurait pas besoin de chercher à

expérience et d'une compétence recherchée qui en 1764, devenu « directeur »¹, fait décorer le salon de sa maison neuve. Il s'établit non loin de la manufacture, de la demeure du fondateur et de celle de ses fils, Laurent et Rodolphe Wetter². L'œuvre exprime une réussite personnelle, une aisance récemment acquise. Le Genevois, susceptible de voir dans l'enrichissement personnel le signe de la providence divine, n'hésita pas à se faire représenter sur la toile. On ignore tout du réseau de relations qui aboutit au choix d'un artiste italien dont la biographie reste à écrire. Notons que lors de son séjour à Orange, en 1765, Joseph Gabriel Maria Rossetti peignit le portrait de *Marie-Anne-Marguerite Serre*³, jeune fille issue d'une ancienne famille protestante et aristocratique de la ville, descendante de François de Serres⁴.

Qui sont les personnages, sur quatre des grands tableaux décorant le salon, qui visitent les ateliers de la manufacture Wetter ? Leur identification est déterminante, et les opinions divergent. Hippolyte Féraud rapporte ainsi, en 1887, les commentaires familiaux transmis depuis l'acquisition de la maison en 1806⁵, peu après le décès de Pierre Pignet : « Dans le premier cadre remplissant tout le mur en face de la cheminée, on voit près la porte d'entrée M. et Mme Wetter richement costumés ; ensuite, et au milieu du cadre, M. Pignet paraissant causer avec un personnage, probablement une notabilité de la ville, et ayant à sa droite un ouvrier portant une planche d'impression, numérotée 1.174, sur laquelle est exactement modelé le dessin du vêtement de M. Pignet [il s'agit donc du personnage au centre] qui semble satisfait de ce dessin et ordonne à cet ouvrier d'aller briser ladite planche, afin que personne autre que lui ne puisse être habillé de pareille étoffe : telle est la légende que, dans notre enfance, nous avons ouï raconter »⁶. *L'atelier d'impression*⁷ montrerait donc, à gauche, « M. et Mme Wetter » et au milieu le directeur Pierre Pignet, accompagné d'une « une notabilité de la ville ». L'anonymat de cette dernière, toutefois, semble douteux. Voici « un

l'étranger. On ne trouverait rien à Genève, en Hollande, en Allemagne et sans doute la Suisse qui vaille mieux que Pignet" » (Serge Chassagne, *Le coton et ses patrons*, op. cit., p. 80).

¹ *Ibid.*, p. 80, note 26.

² A.M. Orange, CC 30, fol. 1285, « ancien cadastre » de la ville d'Orange, débuté le 3 avril 1762. La source distingue la manufacture de « Monsieur Jean-Rodolphe Wetter et sa Compagnie » (fol. 1276) et la propriété de « Messieurs Laurent et Rodolphe Wetter » (fol. 1284), également sise dans le quartier de Pourtoules.

³ Joseph-Gabriel-Maria Rossetti, *Portrait de Mademoiselle Serre*, huile sur toile, 97,3 x 73,5 cm, 1765, Orange, musée municipal, inv. 65-1-70. Inscription au dos : « Marie Anne Marguerite Serre / Née le 1^{er} août 1759, peint en 1765 / JBMG Rossetti pinxit ».

⁴ « François de Serres obtint des lettres d'anoblissement du prince Guillaume I^{er} dans la seconde moitié de 1559 » (W. F. Leemans et Elisabeth Leemans, *La noblesse de la principauté d'Orange*, Société royale de généalogie et d'héraldique des Pays-Bas, La Haye, 1974, p. 113).

⁵ La maison sise aujourd'hui 110, rue de la Fabrique, fut acquise par Joseph Féraud le 26 août en 1806 (A.M. Orange, CC 30, ancien cadastre, fol. 3783 ; A.M. Orange, cadastre napoléonien, matrice fol. 1091 ; id., 1 Fi 51, plan cadastral, 1810, section T, n° 171-172).

⁶ Hippolyte Féraud, op. cit., p. 9.

⁷ Cat. 5.

personnage suffisamment important pour qu'il garde son chapeau »¹, suggère Madeleine Pinault-Sørensen. On retrouve sa silhouette ventrue sur la *Vue générale*². Serge Chassagne remarque qu'il porte « l'épée au côté et une imposante canne à la main, insigne visible de son pouvoir de commandement »³. C'est devant lui qu'« un gamin dépenaillé » se présente et « implore sa sollicitude »⁴. Martial Millet, dans un témoignage plus bref mais antérieur à celui d'Hippolyte Féraud, rapporte que « les portraits des sieurs Wetter et des principaux personnages de la fabrique étaient, dit-on, d'une ressemblance surprenante »⁵. L'usage du pluriel suggère une piste. Dans *L'atelier d'impression*, il est probable que plusieurs membres de la famille Wetter soient représentés, séparément : à gauche, un fils de Jean-Rodolphe Wetter, accompagné de son épouse, et à droite du groupe central, le fondateur lui-même. L'étude des visages ne laisse pas de doute : on retrouve ensemble de père et le fils, visitant l'établissement, au premier plan et au centre de la *Vue générale*. Par suite, c'est encore Jean-Rodolphe Wetter inspecte lui-même, de nuit, *L'atelier des dessinateurs et graveurs*⁶ – deux ouvriers se découvrent à son arrivée –, avant de parcourir l'allée médiane, au fond de *L'atelier de pinceautage*⁷. Ainsi la scène centrale de *L'atelier d'impression* prend-elle une signification particulière. Nul ne devait ignorer, en franchissant le seuil du salon, la position éminente de Pierre Pignet, maître des lieux, représenté à la droite du fondateur. L'entrepreneur et le directeur posent, ensemble, au centre de la composition. Sur le mur opposé, dans le miroir, leur image commune se reflète.

Par suite, les visiteurs invitent le spectateur – premier niveau de lecture suggéré – à la compréhension des opérations de production. Face à la multiplicité des tâches et des lieux, Rossetti – et bien d'autres après lui, on le verra – retient principalement deux formules. Servi par les dimensions de la pièce, il exploite et marie les vertus de la vue en longueur – « panoramique » si l'on tolère l'anachronisme – et celle de la fragmentation du discours par tableaux. Quel discours ? S'agit-il de suivre une « visite du propriétaire » offerte par Wetter lui-même ? La disposition des panneaux suit-elle l'ordre logique des opérations, et sa traduction dans l'espace de la manufacture ? En première approche, domine ainsi la question du rapport de l'œuvre à la réalité observée par l'artiste. Sa compréhension suppose, une fois de plus, le recours aux froides descriptions des archives notariales. Reprenons la

¹ Madeleine Pinault, *La Révolution française et l'Europe*, *op. cit.*, notice n° 333, p. 246.

² Cat. 3.

³ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*

⁵ Martial Millet, « Fabriques de toiles peintes », *Histoire d'Orange*, années 1870, cité par Hippolyte Féraud, *op. cit.*, p. 14, note 2.

⁶ Cat. 4.

⁷ Cat. 6.

lecture des opérations, confrontée à l'inventaire dressé lors de la vente de la manufacture, le 7 nivôse an II (27 décembre 1793)¹.

Une fois passée « la grande porte d'entrée » et traversée « l'avant-cour »² (bordée d'une écurie et d'un premier atelier d'impression, non représentés), les experts Etienne Roche et Jean-Joseph Joffroy décrivent les bâtiments bordant la grande cour de la manufacture. Vingt ans plus tôt, Rossetti composait ici la *Vue générale de la manufacture*³ dominée par le Mont Ventoux (**ill. 161**). La scène, cohérente, montre la livraison des matières premières et la préparation des toiles avant impression. C'est, à gauche, l'arrivée des tonneaux d'alun ou de garance, peut-être des toiles blanches ; une caisse porte l'adresse « MM. Wetter et C^{ie} à Orange ». A droite, des manœuvres tirant brouette et portant brancards, « rappellent l'importance des charrois dans une fabrique de ce type »⁴. Les opérations se déroulent à l'arrière. Première étape, le lavage des toiles : au centre de la composition, « entre la cour et la rivière » selon les experts, « est un grand hangar, où sont placées quatre grandes chaudières pour faire bouillir les toiles (...) éclairé par quatre grandes fenêtres en pierre de taille ». On observe deux cuves, surmontées de moulinets. Rossetti peint des briques, certes, mais ouvre bien les quatre fenêtres ainsi que deux portes, l'une à « l'entrée », l'autre « sur la rivière »⁵. Deuxième étape, le foulage mécanique : « à droite de la cour (...) attendant la pièce où est la roue du cylindre, il en est une autre dans laquelle est le foulon »⁶. Si le « cylindre » n'est pas représenté, Rossetti montre les travaux de construction du foulon neuf, achevé en 1765. L'événement est capital dans l'histoire de l'usine : les ouvriers de « Monsieur Louis Vaussenas bourgeois de la ville de Crest en Dauphiné » élèvent « un nouveau foulon ou machine qui agira par les eaux qui coulent dans ladite rivière d'Argent par le moyen de la susdite grande roue (...) laquelle machine foulera et lavera environ *trente quatre mille pièces d'indienne* de la longueur ordinaire dans le courant de chaque année »⁷. Il semble que la mise en service du foulon ne puisse attendre : déjà, sous le pinceau de Rossetti, il est servi par « deux ouvriers », « soit pour prendre soin des toiles qui seront mises dans le foulon [soit] les retirer et successivement en mettre d'autres et faire la manœuvre naturelle et nécessaire pour

¹ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, n.p. [fol. 23-37], Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 77-80 et 161-167 [l'inventaire de 1793 était coté E/98-104 lors de la parution de cet ouvrage].

² A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 23-24].

³ Les toiles de Rossetti ne portent pas de titre. Hippolyte Féraud, par exemple, privilégie leur description. Aussi, par souci de cohérence historiographique, avons-nous choisi de reprendre les titres – intégralement dans le catalogue, écourtés dans le texte – proposés par Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 161-167.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 25].

⁶ *Ibid.*, [fol. 25].

⁷ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/150, fol. 98.

procurer l'effet de ladite machine sans que ces deux hommes puissent être employés à un autre usage »¹. Troisième étape, les opérations de teinture : à gauche, « au fond de la cour, le long de la rivière, est une aile de bâtiment, dans lequel sont placés six cuves à couleur en pierres de taille et trois fourneaux sous une cheminée à large manteau. On y entre par une porte en maçonnerie (...). Il est éclairé par deux fenêtres, l'une au levant sur la rivière, l'autre au midy sur la cour (...) à droite en entrant est un cabinet (...) éclairé par une fenêtre sur la cour »². L'activité, sur le tableau, est suggérée par le panache de fumée grise s'échappant de la cheminée, confondu avec le feuillage d'un arbre. Sur le flanc du bâtiment, deux ouvriers tournent le moulinet sur lequel un troisième dirige la toile, plongée dans une cuve de teinture en maçonnerie de brique à l'enduit écaillé. Enfin, à gauche, « toujours dans le fond de ladite cour » selon les experts, « est une autre aile de bâtiment à deux étages »³ abritant notamment les ateliers d'impression. La première phase est terminée, cohérente. Mais de la production, la *Vue générale* constitue aussi bien le terme que l'origine. Au-delà du bâtiment central, « on aperçoit à l'arrière-plan, dans l'axe, des ouvriers rinçant les toiles (imprimées et garancées) dans la rivière d'Argent, avant de les étendre soit sur des rames à gauches, soit sur le pré, à droite, où elles sont régulièrement arrosées et surveillées par des gamins, dont le peintre nous rappelle opportunément le caractère indiscipliné »⁴.

Dans la progression logique d'un exposé didactique, la gravure des planches précède l'impression des toiles. L'artiste consacre une œuvre entière à l'atelier des graveurs (**ill. 162**). Deux ouvriers, au premier plan, se réchauffent au-dessus d'un brasier : « le travail délicat exige peut-être cette pause, à la saison froide »⁵. L'un se retourne, l'autre se découvre lorsque Wetter lui-même, coiffé d'un bonnet de nuit, vient inspecter l'atelier secondé d'un commis. L'espace est organisé de manière rationnelle. A gauche, la préparation des outils (qu'un ouvrier affûte) et des « planches de tilleul à graver ». A droite, la gravure proprement dite, ouvriers et apprentis maniant « la gouge et le maillet »⁶. A la table du fond, les ouvriers sont-ils « occupés à la composition de dessins d'impression »⁷ ? Ils consigneraient plutôt « sur des registres les numéros donnés aux nouveaux dessins gravés »⁸. En revanche, le peintre semble avoir composé un atelier fictif, adapté au format du panneau. La manufacture comprenait deux ateliers de gravure, l'un dans le bâtiment d'impression, au second étage, « éclairé d'une

¹ *Ibid.*, fol. 100.

² A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 26].

³ *Ibid.*, [fol. 27].

⁴ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 161-162.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*

⁷ Hippolyte Féraut, *loc. cit.*, p. 10.

⁸ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 163.

fenêtre au midy »¹, l'autre dans un bâtiment séparé, « éclairé par deux fenêtres » et pourvu d'une « cheminée de plâtre »². La mise en valeur des procédés – reflet de la commande ? – semble importer davantage que la restitution exacte des espaces.

Le « laboratoire du coloriste »³, lieu de tous les secrets, certes, mais probable fierté de Pierre Pignet, n'est pas représenté. L'enchaînement logique des opérations nous conduit vers *L'atelier d'impression* (ill. 163). Au rez-de-chaussée du grand bâtiment à deux étages, toujours selon l'inventaire de 1793, « est une grande salle servant d'atelier d'imprimerie, dans laquelle on entre par une porte en taille, fermée en bois sapin ; éclairée par six fenêtres au levant et cinq au couchant, fermée avec des volets au-dedans et des croisées vitrées, partie à petit bois, partie à la française ; le sol carrelé en briques »⁴. L'architecture est simplifiée, idéalisée. La composition en triptyque, à points de fuite divergents placés très haut sur la toile, permet – non sans quelque invraisemblance de perspective – de suggérer l'ampleur des installations. Mais le peintre demeure fidèle à l'exposé ordonné des opérations de production. D'où le choix d'un triptyque narratif, dont les deux volets ne sont pas subordonnés à la scène centrale⁵. La lecture commence à gauche par la salle de la calandre : un ouvrier met en mouvement, à la force de ses jambes, une vaste roue qui entraîne les cylindres de la machine, entre lesquels passe la toile de coton ; guidée par un second ouvrier, elle en ressort lissée et lustrée, prête à être imprimée. Au centre, l'atelier d'impression occupe les deux tiers de la composition. Il présente deux rangées d'une dizaine de tables chacune, distribuées le long des parois du bâtiment, à proximité des vastes fenêtres. Chaque table d'impression compte son propre imprimeur accompagné par un ou plusieurs enfants remplissant la fonction de tireur. Enfin, à droite, les toiles imprimées sont suspendues aux solives du plafond, face à deux larges ouvertures sans fenêtres, afin d'en faciliter le séchage. Cette narration est soutenue par la circulation des figures : à gauche, un ouvrier se trouve déjà dans l'atelier d'impression, portant sous son bras une toile lustrée à faire imprimer ; à droite, entre les deux salles, un ouvrier livre une toile imprimée à un second, chargé de la faire sécher.

Dans *L'atelier des pinceauteuses* (ill. 164), « un nombre infini d'ouvrières »⁶ appliquent au pinceau du bleu indigo sur les toiles imprimées et teintes en garance – car on n'imprime pas en bleu. Ce travail, moins qualifié et moins rémunéré, est toujours confié aux

¹ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 27].

² *Ibid.*, [fol. 32].

³ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 30].

⁴ *Ibid.*, [fol. 27].

⁵ Cécile Scaillérez, « Jan Sanders van Hemessen, *Triptyque de saint Sébastien* », *Polyptyques : le tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 27 mars – 25 juillet 1990, Paris, RMN, 1990, n° 16, p. 100.

⁶ Hippolyte Féraud, *op. cit.*, p. 10.

femmes. La description est vraisemblable, mais l'artiste prend, une nouvelle fois, des libertés avec l'architecture et les proportions. Déjà, la lecture « matérielle » de l'image paraît vaine, presque emportée – on le verra – par le discours symbolique de l'artiste. Le fond de l'atelier rejoint le point de fuite unique de la perspective centrale. Le modèle fut sans doute plus modeste, qu'il s'agisse de l'atelier d'imprimerie de l'avant-cour, « éclairé par six fenêtres à petit bois »¹, de l'atelier d'imprimerie du second étage, au-dessus du précédent, « éclairé par six fenêtres au levant, et deux au couchant », ou encore de la « pièce à rez-de-chaussée au-dessous de l'étendage, éclairée par deux fenêtres au nord, et cinq au couchant »². On ignore enfin où se trouvait l'atelier de lustrage. *La lisse de la manufacture* (ill. 165) montre une ouvrière – courtisée par un bourgeois vieillissant – et quatre ouvriers appliqués à leur table de satinage, lissant la toile à l'aide d'une pièce de verre fixée à l'extrémité d'une « vergue de sapin articulée aux solives du plafond »³.

Voici les panneaux mis en ordre, selon la logique des opérations : la *Vue générale*, *L'atelier des graveurs*, *L'atelier d'impression*, *L'atelier des pinceauteuses*, *La lisse de la manufacture* (et retour à la *Vue générale*). La disposition est différente, toutefois, dans le salon restitué. De gauche à droite, ce sont *L'atelier d'impression*, la *Vue générale*, *L'atelier des graveurs*, *L'atelier des pinceauteuses* et *La lisse de la manufacture*. S'agit-il d'offrir un parcours topographique, respectant la disposition des ateliers ? Pas davantage. Quelles que soient les hypothèses de localisation, des ruptures se présentent. Certes, le peintre devait composer avec le format de la pièce, il ne pouvait loger son vaste atelier d'impression entre celui des graveurs et celui des pinceauteuses. Toutefois, la narration du procès de production, plus que la restitution exacte des ateliers, semble constituer le principe structurel de l'œuvre. Alors osons l'hypothèse. En entrant dans la pièce, le visiteur pose son regard sur la *Vue générale* « qui garnit tout le fond du salon »⁴. Il admire la grande cour de la manufacture, c'est-à-dire l'origine des opérations. Son regard se dirige ensuite vers la droite et rencontre, en toute logique, *L'atelier des graveurs*. C'est en réalité le miroir qui, outre les visages de Pignet et Wetter, lui renvoie l'image de la troisième étape de production, celle de *L'atelier d'impression*. Viennent enfin, en poursuivant la course du regard vers la droite, *L'atelier des pinceauteuses* et *L'atelier de la lisse*.

Si l'exposé des opérations, auxquelles s'adapte l'architecture recréée, demeure essentiel pour célébrer l'activité du commanditaire et l'ampleur de sa responsabilité, le

¹ A.D. 84, Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221, [fol. 27].

² *Ibid.*, [fol. 30].

³ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 167.

⁴ Hippolyte Féraud, *op. cit.*, p. 9.

rapport au réel n'épuise aucunement la signification de l'œuvre. L'artiste suggère un second niveau de lecture. Il « singe » la réalité : sur *La lisse de la manufacture*, un primate facétieux, symbole courant des artistes, montre au spectateur la signature du peintre italien. Pourquoi tant de jeux et chamailleries entre enfants, riant sous la douche de l'arrosoir près des toiles étendues sur le pré, ou se disputant, au fond de l'atelier d'impression ? A gauche de la *Vue générale*, un jeune charpenter est rappelé à l'ordre par un adulte. Dans *L'atelier des pinceauteuses*, des femmes ont quitté leur poste ou s'en détournent. S'agit-il d'évoquer l'indiscipline ? Doit-on considérer – en poursuivant la lecture « matérielle » par une lecture sociale – que « la multiplicité des scènes de travail saisies sur le vif impose avec force, pour le spectateur, la nécessité de la discipline industrielle »¹ ? En réalité, la vie et la joie règnent dans les ateliers, où des bouquets de fleurs sont offerts aux jeunes femmes, où l'amour a sa place. Partout, des motifs végétaux courent sur les portes, parfois cintrées, comme en arcs de triomphe, ouvrant sur des ateliers aux couleurs éclatantes. Voici la manufacture-palais, la manufacture idéale qui promet richesse, abondance et prospérité. C'est pourquoi l'enfant en guenilles se présente à l'entrepreneur qui saura lui promettre un avenir². Voici la manufacture rêvée, au peuple innombrable, aux ateliers sans fin, dont les lignes indiquent le chemin.

Célébration du présent et projection vers l'avenir, l'œuvre propose une réflexion sur le temps – le temps du travail et les rythmes de la vie. Au premier rang de *L'atelier des pinceauteuses*, quelques ouvrières accomplissent leur tâche minutieuse. Derrière elles, d'autres semblent moins attentives. Au troisième rang, une ouvrière observe le résultat de son travail alors que derrière, une autre s'est assoupie : tous les moments de la journée, alternance de pause et de travail, semblent être confondus en un seul. Au premier plan, l'artiste introduit le thème des trois âges de la vie. Devant le commis chargé de la paye, deux femmes – l'une dans sa maturité, l'autre parvenue à l'âge de la sagesse – surveillent, assurant le rôle de contremaître. Sur le même plan, une jeune fille innocente considère amoureusement son bouquet de fleurs. La manufacture l'intègre, elle offre à chacune de contribuer à l'essor collectif, de s'accomplir par le travail. La vision de Rossetti est celle d'un humanisme prônant l'harmonie sociale dans et par le travail. Voici l'une des voies pour parvenir au bonheur commun. On ne sait encore si Pierre Pignet ou Joseph Gabriel Maria Rossetti fréquentèrent une loge maçonnique. L'artiste, toutefois, a déposé discrètement sur la toile quelques objets symboliques, dépourvus de toute ambiguïté : au premier plan et au milieu de la *Vue générale*,

¹ Serge Chassagne, *op. cit.*, p. 162.

² La même scène, vingt ans plus tard, montrera Oberkampff sous le crayon de Jean-Baptiste Huet au cœur des *Travaux de la manufacture* (cat. 96, voir *infra*, p. 271-272).

au pied des maçons, et surtout, sous une patte du singe artiste – à côté de la palette et du buste – figurent l'équerre et le compas. Sur le bâtiment du foulon, à droite, est suspendu le fil à plomb (ill. 166).

Noblesse de l'industrie : la fonderie de canons de Douai (v. 1775-1776)

Les lumières d'une autre fête, réelle ou rêvée, brillèrent quelques années plus tard, de l'autre côté du royaume, sous le pinceau de Johann-Ernst Heinsius. Une huile sur toile de grand format – 112 x 140 cm – en perpétue l'éclat depuis lors, conservée par les héritiers du commanditaire¹ (ill. 167). Sans titre, elle ne porte ni date ni signature. Deux plaques de cuivre, placées au bas du cadre en bois doré, fixèrent au XX^e siècle la mémoire familiale : « François Bérenger / Commissaire général des fontes de l'artillerie / à la fonderie de Douai 1776 », « Heinsius / 1740-1812 »². La commande n'est pas attestée, quoique fort vraisemblable. L'œuvre est attribuée, toujours selon la tradition familiale, au peintre de cour Johann-Ernst Heinsius – et à son « atelier » – qui en effet signa conjointement le portrait du fondeur³. En outre, au décès de Jean-François Bérenger (1725-1802), le grand tableau de la *Fonderie de canons à Douai* ne fut pas conservé par l'établissement, mais recueilli par son fils Charles-François de Bérenger (1754-1831)⁴.

La date de 1776 est plausible. Un événement digne de mémoire aura pu susciter la commande. Après sa création en 1667, suite à la conquête de la ville par Louis XIV, la fonderie de canons de Douai fut dirigée successivement par les frères Keller puis, à partir de 1694, par la dynastie des Bérenger. Sous la direction de François-Simon Bérenger Donicourt (1690-1747), l'ingénieur et inventeur Jean II Maritz – commissaire général des fontes de l'artillerie à Lyon et Strasbourg, directeur des fonderies royales d'artillerie à partir de 1751⁵ – introduisit à Douai, en 1745, un exemplaire de sa nouvelle machine à forer, innovation décisive accompagnant l'extension et la modernisation de l'établissement. C'est Jean II Maritz qui, à la mort de François-Simon Bérenger Donicourt en 1747, forma son fils et successeur Jean-François Bérenger⁶, commanditaire de l'œuvre. Ce dernier épousa Laurence

¹ Cat. 23.

² Plaques respectivement placées à gauche par Maurice de Castex (1853-1931) et à droite par son petit-fils Maurice de Castex (1918-).

³ Johann-Ernst Heinsius, [*Portrait de Jean-François de Bérenger*], huile sur toile, non datée, 92 x 73 cm, signée en bas à gauche, collection particulière, ancienne collection Rieffel. Voir Charles Oulmont, *J.E. Heinsius, 1740-1812. Peintre de Mesdames de France*, Paris, Hachette, 1913, p. 51.

⁴ Archives de Castex.

⁵ Lise Minost, *Jean II Maritz (1711-1790). La fabrication des canons au XVIII^e siècle*, Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée (CERMA), hors-série n° 2, 2005, p. 76-94.

⁶ *Ibid.*, p. 90-92.

Maritz, fille de l'inventeur, en 1750¹. Commissaire ordinaire à partir de 1749, à Strasbourg et à Douai, puis commissaire général des fontes de l'artillerie à Douai en 1765², Jean-François Bérenger se trouvait u faite de son ascension lorsqu'en avril 1775 il fut anobli : « Depuis 27 ans que le sieur *Bérenger* est à la tête de cet établissement, il s'est fait un honneur et un devoir d'imiter en tout ses ancêtres, et il s'est rendu recommandable ainsi qu'eux par ses talents et son habilité, par la perfection et la supériorité des ouvrages qu'il a dirigés, par sa probité et son désintéressement à toute épreuve »³. A cette date, le peintre d'origine allemande Johann-Ernst Heinsius, qui débuta « son métier (...) en Allemagne, à la cour de Charles-Auguste, grand-duc de Saxe-Weimar »⁴, venait d'exposer au salon de Lille, en 1774, « trois toiles mentionnées au catalogue ». Au cours des années 1770, « il peint à Douai le portrait de M. de Bérenger, de M. et Mme Desmoulins, à Lille le portrait de M. et Mme Lenglard, de M. et Mme Virnot, etc. »⁵, avant de gagner Paris vers 1779, où il deviendra plus tard « peintre de Mesdemoiselles de France ». A Douai, dans la fonderie de canons, il peint le savoir-faire par lequel Jean-François de Bérenger conquiert son titre de noblesse. D'où la date supposée de 1775-1776. Le fondeur officie dans un cadre central, sorte de tableau dans le tableau, dessiné par les supports et la structure du « beffroi » surmontant la fosse de coulée. Muni d'une longue tige de fer ou « pierrierre », suspendue à la chaîne fixée au beffroi, il « débouche la coulée du fourneau, en enfonçant le bouchon de fer qui la ferme du côté intérieur »⁶. Le bronze en fusion s'écoule dans les moules enterrés verticalement. Le geste, « impressionnant et symbolique »⁷, suggère la maîtrise du feu, la maîtrise technique surtout, dont procède le pouvoir de commandement.

Comme de coutume, la scène a lieu en public (**ill. 168**). S'agit-il d'un public ordinaire, ou l'œuvre commémore-t-elle un second événement singulier ? Selon la règle, un officier d'artillerie supervise l'opération. Presque confondu avec l'un des supports du beffroi, il marque la transition avec un groupe de visiteurs richement habillés, vivement éclairés, placés aux premières loges du spectacle, à l'intersection des lignes dominantes de la composition :

¹ « Descendance des Maritz-Bérenger-Dartin, fondeurs de canons aux XVII^e et XVIII^e siècles », archives de Castex.

² « Généalogie des Bérenger, commissaires des Fontes de l'Artillerie à Douai, de 1795 à 1820 », *Souvenirs de la Flandre-Wallonne*, Douai, L. Crépin, Paris, Dumoulin, 1867, t. 7, p. 52-53 (remerciements à Vincent Doom).

³ *Lettres d'anoblissement de Jean-François Bérenger, commissaire général des fontes de l'artillerie à Douai*, coll. part., repr. dans « Généalogie des Bérenger, commissaires des Fontes de l'Artillerie à Douai, de 1795 à 1820 », *loc. cit.*, p. 61.

⁴ Notamment comme « fürsliche Kabinettsmaler à Weimar et comme conservateur de la galerie de peinture grand-ducale » (Charles Oulmont, *J.-E. Heinsius, peintre de Mesdames de France*, Paris, Hachette, 1913, p. 11).

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Encyclopédie (...), Recueil de planches sur les sciences et les arts*, t. IV, explication de la planche XVI, « Fonte des canons, l'opération de couler le métal fondu dans les moules », Paris, 1767, p. 13.

⁷ Lise Minost, *op. cit.*, p. 18.

une oblique prenant naissance à l'entrée de la fonderie, en haut à gauche, une seconde reliant l'angle inférieur droit au groupe des visiteurs, enfin les deux lignes horizontales dessinées par le beffroi et le four à réverbère. S'agit-il de commémorer une visite illustre ? On sait qu'après Louis XIV, en 1670 puis 1680, et le roi du Danemark Clément VII en 1768, Charles-Philippe de France, comte d'Artois, visita la fonderie le 20 juin 1775 : « alors âgé de 18 ans (...) il venait d'assister au sacre de son frère Louis XVI à Reims, et il allait visiter le port de Dunkerque ; il inspecta en détail, à Douai, l'arsenal, l'école militaire et la fonderie, où l'on coula plusieurs pièces en sa présence »¹. A cette occasion, « Mr. Bérenger fils, pensionnaire au collège d'Anchin » déclama des « couplets à Monseigneur le comte d'Artois »². L'événement eut lieu deux mois après l'anoblissement de Jean-François Bérenger. Toutefois, la famille du fondeur n'en conserve pas la mémoire. Les visiteurs seraient de simples notabilités de la ville. De fait, on peine à reconnaître les traits du jeune prince. Surtout, le groupe se cantonne à l'entrée du « tableau » central ; les visiteurs ont pour fonction, secondaire, de confirmer la dignité de la scène, de souligner la noblesse de l'opération dirigée par le commissaire général des fontes de l'artillerie. Au premier plan de cette œuvre privée, à droite, Heinsius a composé un portrait de famille : Laurence Maritz, épouse de Jean-François de Bérenger, appuyée sur son frère, tend la main vers ses trois jeunes fils, Marie Charles François, Jean Laurent Théophile et Louis François Joseph³.

Par suite, l'éloge du fondeur, paré du prestige de visites récentes, est celui de l'usine toute entière. Une foule de nobles visiteurs a envahi l'espace des ateliers. Hommes, femmes et enfants s'intéressent à la fabrication des canons, observent avec attention le travail des ouvriers, apprécient la beauté plastique des pièces de bronze, « honneur des officiers d'artillerie »⁴. Chaque groupe, traité avec la touche exigeante du miniaturiste, avec une grande richesse de coloris, rehaussé de l'éclat doré des canons, constitue l'élément d'une suite narrative imparfaite, exposant les phases essentielles de la fabrication. Au premier plan, à gauche, deux ouvriers achèvent la préparation de moules en terre, ou « chappes » : « pour fortifier cette chappe on y applique des bandages en long et en travers »⁵. Désormais cerclé de fer, « on porte le moule et le modèle en terre qu'il contient dans la fosse au devant du

¹ *Souvenirs de la Flandre-Wallonne*, Douai, Wartelle, Paris, Claudin, 1863, t. 3, p. 184.

² « Couplets à Monseigneur le comte d'Artois », Douay, chez Willerval, imprimeur du Roi, 1775.

³ Archives de Castex, notes de Maurice de Castex (1853-1931). La jeune fille, à gauche du groupe, n'est pas identifiée.

⁴ Lise Minost, « La fonderie de Douai durant la période révolutionnaire », *La Revue*, Musée des Arts et Métiers, n° 32, juin 2001, p. 54.

⁵ *Recueil de planches*, *op. cit.*, t. IV, 1765, « Fonderie des canons », expl. pl. XIV, p. 12.

fourneau où on le place verticalement »¹. Le deuxième plan est essentiellement occupé par la halle de coulée et le fourneau à réverbère. L'artiste accorde une importance considérable au beffroi, dont le palan doit permettre de descendre les moules dans la fosse et, surtout, après la fonte, de relever la très lourde charge des canons et de leur masselotte². Le feu du fourneau irradie la partie droite de l'atelier, plongé dans l'obscurité, offrant ce clair-obscur propre à toute scène métallurgique. La construction de brique, monumentale, d'une capacité de 50.000 livres, est représentée en coupe sur les plans du « Portefeuille de Vaucanson », œuvres du lieutenant Enny datées de thermidor An II (juillet 1794)³. Les plans de Charles Dartein en complètent la lecture⁴. Par une ouverture opposée à la fosse de coulée, le bois est introduit dans le foyer. Par une autre, offerte au regard du spectateur, des ouvriers viennent de brasser la masse métallique (cuivre, étain et rebuts des fontes antérieures). Ils en écument à présent les scories. La forte chaleur, accentuée par la voûte du four, est évoquée par la fumée noire qui s'en dégage. Au fond de l'aire de coulée, déjà décrite, un ouvrier – assisté d'un second qui contrôle – tient une quenouillette – couvrant l'embouchure d'un moule – et s'apprête à la lever dès l'arrivée du métal en fusion. Au premier plan sont exposés les canons, encore reliés à leur masselotte. Juste à leur gauche, quatre ouvriers scient la masselotte, opération longue et pénible. Il faut à présent forer puis aléser les canons massifs (sans noyaux) selon la méthode de Maritz père et fils. En haut à gauche, dans l'atelier de forage, l'artiste a représenté la machine « secrète » de Maritz⁵. Au fond de l'atelier, près de la porte, les canons sont enfin prêts à l'essai.

La description, traduction possible de la commande, est précise, renseignée. Mais le bal des machines et des opérations autour du fondeur relève de la mise en scène. L'enjeu consiste une nouvelle fois, pour Heinsius comme pour Rossetti, à signifier l'intense activité régnant dans les ateliers. D'où ce même jeu sur le temps : il y a, dans la fonderie de Heinsius, simultanéité des actions successives. On demeure surpris, en outre, de leur proximité dans l'espace de travail. Au théâtre de l'industrie, l'unité de temps est respectée, comme l'unité de

¹ *Ibid.*, pl. XV.

² « Masselotte, en terme de fonderie, est une superfluidité de métal qui se trouve aux moules des pièces de canons & des mortiers, après qu'ils ont été coulés ; car il faut toujours mettre plus de métal qu'il n'en est besoin pour ce que l'on a à fondre. Quand on coule la pièce, la volée en bas, la masselotte se trouve à la culasse : c'est le métal le dernier fondu ; on le scie lorsqu'on répare la pièce » (*Encyclopédie, op.cit.*, t. X, p. 179). Ainsi, au dessus du « vuide que le métal doit emplir pour former la pièce de canon massive », un autre « vuide » est prévu « qui, étant rempli de métal », en fournit à la pièce à mesure qu'en refroidissant il diminue de volume » (« Fonderie de canons », *Recueil de planches, op. cit.*, pl. XV, fig. 1.3).

³ Lise Minost, « La fonderie de Douai durant la période révolutionnaire », *loc. cit.*, fig. 4 et 5, p. 51.

⁴ Charles Dartein, *Traité élémentaire pour les procédés en usage dans les foreries pour la fabrication des bouches à feu d'artillerie et description de divers mécanismes qui y sont établis*, Strasbourg, F.-G. Levraut, 1810, p. XI.

⁵ Lise Minost, *Jean II Maritz, op. cit.*, p. 32-45.

lieu : la lecture des plans de la fonderie, conservés dans la « Portefeuille de Vaucanson » montre qu'en réalité, le moulage s'effectuait dans un atelier distinct de l'espace de la fonderie proprement dite. La forme générale du bâtiment, par ailleurs, est difficilement reconnaissable. Les opérations sont regroupées sur une même scène – solution promise, on le verra, à un bel avenir. Heinsius procède à la fusion de la noblesse et de l'industrie dans l'espace scénique de la fonderie. Certes, fondre des canons, fournir l'artillerie du roi ne signifiait pas déroger. Mais on décèlera dans cette toile comme une profession de foi, de la part d'un homme de métier dont les connaissances et l'expérience furent sollicitées, avant 1778, par l'auteur de l'article consacré à l'art militaire dans l'édition révisée de l'*Encyclopédie*, dite de Genève et de Neuchâtel¹. Avec l'œuvre d'Heinsius, l'anoblissement de Jean-François Béranger s'accompagne d'une affirmation, celle de la « dignité des arts mécaniques »².

Oberkampf préside aux travaux de la manufacture de Jouy (1783-1784)

Jean-Baptiste Huet, fidèle collaborateur de la manufacture de Jouy jusqu'à sa mort en 1811, signe vers 1783 son premier dessin, bientôt imprimé sur toile de coton³. *Les travaux de la manufacture de Jouy* (ill. 169) montrent les étapes de la fabrication traitées comme autant de scènes champêtres, extérieures aux bâtiments de la manufacture. Ici encore, la présentation des opérations, leur nombre et leur variété demeurent essentielles. Mais, comme par exception dans le corpus, la diffusion des motifs sur la toile, principe cher à l'artiste, ne s'accompagne pas d'une narration rigoureuse, quelle que soit la qualité du rendu des outils, machines et gestes des ouvriers. On devine certes une esquisse de séquence (reproductible en continu dans les quatre directions) à lire du bas vers le haut. Une diagonale approximative débute en bas à gauche, à l'origine des opérations, désigne le broyage des ingrédients, à droite, et la préparation des couleurs, à gauche (n° 1 sur l'ill. 169). Viennent ensuite les deux scènes centrales montrant l'impression à la planche de cuivre (n° 2) et l'impression à la planche de bois (n° 3). Les deux opérations suivantes, représentées dans une même scène (n° 4), sont le bousage (à droite) et le « garançage » (à gauche), opération consistant, après l'impression des mordants, à plonger les étoffes « dans un bain de teinture à base de garance portée à

¹ « Si quelqu'un pouvait fixer les incertitudes sur un objet aussi important, ce serait sûrement M. Béranger, commissaire des fontes de l'artillerie à Douai. Nous saisissons avec plaisir cette occasion de rendre à ses talents & à son intégrité toute la justice qui leur est due ; mais on sait bien que ce ne sont pas toujours les gens de cette trempe qui sont consultés, écoutés & employés » (article « Art » dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, troisième édition, t. 2, Genève, Jean-Léonard Pellet, et Neuchâtel, Société typographique, 1778, p. 565 ; édition dite aussi « de Pellet », dirigée par Pannckoucke).

² Denis Diderot, article « Arts », *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 1, Paris, 1751.

³ Cat. 96.

ébullition »¹. Très logiquement, l'artiste ne peut répéter la seconde phase d'impression (en jaune, en vert et en bleu, à la suite du garançage). Le parcours s'achève, à la ligne supérieure, sur la table des pinceauteuses (n° 5), pour l'application du bleu indigo, avant le passage final en calandre et la finition au lisseur (n° 6). Huet a disposé, en marge de cette diagonale structurante, quelques opérations préliminaires et intermédiaires : le battage des toiles au fléau après lavage (a), le rinçage des toiles après impression (b), le bâtiment séchoir et l'étandage sur pré (c) – logiquement placé à proximité du garançage, opération qui le précède. Si la justesse du détail est de rigueur – les outils, machines et gestes des ouvriers sont traités avec minutie –, la liberté de la structure montre que l'essentiel demeure, en définitive, l'évocation alerte du foisonnement des activités.

L'artiste s'est représenté à l'écart, assidu à sa table de travail, non loin du maître des lieux. En bas, au principe de la production, Oberkampf, accompagné de son jeune fils, semble indiquer à deux jeunes miséreux la voie à suivre pour échapper à leur condition. Vingt ans plus tôt, Rossetti avait peint la même scène, dans la cour d'une autre fabrique d'indiennes, également prospère, symbole des industries « nouvelles » du royaume. L'œuvre de Jean-Baptiste Huet exprime la conviction de l'entrepreneur des Lumières, désignant l'industrie comme source de prospérité et de progrès social.

Visiteurs anonymes : spectacle de l'industrie et valeur du travail

Hors de la sphère privée ou – exceptionnellement – promotionnelle, la figuration d'un visiteur, devenu anonyme, relève également, bien souvent, de la simple convention iconographique. De riches personnages, distingués par leurs vêtements et leur attitude d'observation – non par leur identité – animent le premier plan d'un paysage ou d'une scène de genre. Ils conservent ce rôle d'intermédiaires entre la scène et le spectateur. Ils sont les témoins chargés d'attester l'authenticité de ce qui est montré. Contrepoinc nécessaire de la scène de travail – quelle qu'elle soit –, ils en proclament la dignité nouvelle. Une hiérarchie sociale est affirmée, qui les identifie aux clients potentiels du tableau. Lorsque Jean-Baptiste Lallemand dresse une *Vue du château de Daix, près de Dijon*², il subordonne le travail de la

¹ Voir la synthèse récente de Mélanie Riffel et Sophie Rouart, *La toile de Jouy*, Paris, Citadelles et Mazenod/Ville de Jouy-en-Josas, 2003, n° 84-85.

² Jean-Baptiste Lallemand, *Vue du château de Daix, près de Dijon*, huile sur toile signée « J.B. Lallemand », v. 1780, 60 x 180 cm, Bourg-en-Bresse, musée de l'Ain, inv. 865.3 (Madeleine Pinault-Sørensen, « Jean-Baptiste Lallemand, *Vue du château de Daix, près de Dijon* », dans Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *Paysages*,

terre au regard d'observateurs anonymes. Ces derniers contemplant le domaine, c'est-à-dire le patrimoine à entretenir et à faire fructifier. Lorsque Jean Houël, avant 1789, s'éprend du spectacle offert par la *Vue de l'entrée et de l'intérieur d'une cave taillée dans le roc, servant d'entrepôt de sels à Dieppedalle près Rouen*¹, il entend certes, avant tout, restituer avec exactitude la « scène curieuse » ainsi décrite dans ses mémoires : « la vue de la manière dont s'exploitaient à Diepdale (sic) les magasins de sel de la ferme générale, qui existaient alors dans de très grandes grottes, creusées dans la roche sèche de ce païs, où l'on tenait en réserve du sel bien tassé, bien comprimé depuis le bas jusqu'au plafond (...) J'y ai peint là la manière dont les hommes, montés au haut des rochers de sel condensé dans ces grottes, le piochent, le dégradent et le détermine à tomber au pied de la paroi (...) »². Mais au premier plan, « de belles dames et des bourgeois de Rouen, venus en touristes, admirent, gesticulent et bavardent »³. Ainsi le motif convient-il aux représentations des travaux utiles, ceux de la terre, ceux du commerce, ceux de la route également – que l'on songe à *La construction d'un grand chemin*⁴ par Joseph Vernet –, ceux de l'industrie enfin. Un dessin de Jean-Baptiste Lallemand, *Vue de la chaudière des Salines de Lons-le-Saulnier*⁵ (ill. 31) gravé par Née vers 1784 pour la *Description générale et particulière de la France* – unique scène de travail sur les quelque 500 planches de la série gravées entre 1780 et 1799 – présente deux visiteurs richement habillés, accompagnés d'un enfant et de son chien. Placés au premier plan, tournant le dos au spectateur, ils ne sont pas distingués pour eux-mêmes, mais pour mettre en valeur le sujet principal du dessin, la chaudière, qui les domine. L'homme tend le bras, d'un geste démonstratif, vers l'impressionnante installation envahie de fumée. On a dit plus haut l'importance accordée par Edmé Bégouillet, cheville ouvrière de la *Description générale et particulière de la France*, à la fidélité de la représentation. De fait, l'image dialogue harmonieusement avec la coupe de l'un des poêles de la Saline de Montmorot, représenté sur la planche VII de la section *Minéralogie* des planches de l'*Encyclopédie*. Mais Lallemand lui donne vie, le représente en activité. Un ouvrier en plein effort alimente le foyer alors qu'un

paysans. *L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XX^e siècle*, cat. exp., Paris, B.N.F./R.M.N., 1994, notice 152, p. 177).

¹ Jean Houël, *Vue de l'entrée et de l'intérieur d'une cave taillée dans le roc, servant d'entrepôt de sels à Dieppedalle près Rouen*, huile sur toile, avant 1789, 65 x 97,1 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 808.1.2. (don de l'artiste en 1808).

² Jean Houël, *Mémoires*, cité par Maurice Vloberg, *Jean Houël, peintre et graveur (1735-1813)*, Paris, Jean Naert Editeur, 1930, 185-186 ; Madeleine Pinault-Sørensen, *Jean Houël (Rouen, 1735-Paris, 1813) : collections de la ville de Rouen* (cat. exp. Rouen, musée des Beaux-Arts, cabinet des dessins, 13 juin-1^{er} oct. 2001), Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2001.

³ Maurice Vloberg, *op. cit.*, p. 186.

⁴ Joseph Vernet, *La construction d'un grand chemin*, huile sur toile, 1774, 97 x 162 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 8331.

⁵ Cat. 119.

autre, à gauche, lui porte le combustible ; un troisième, muni d'une grande perche (une écumoire) enlève l'écume apparaissant à la surface de l'eau salée en cours de réduction. L'évaporation constitue l'un des principaux ressorts spectaculaires de la scène. On verra que Durameau, dès 1764-1765 interpréta plus librement encore une scène également vaporeuse¹. Ici, l'artiste, s'inspirant peut-être d'une visite réelle, a jugé nécessaire la présence de témoins. Ils assistent au spectacle du feu.

Les visiteurs anonymes, toutefois, demeurent plus rares en France que dans les célèbres tableaux à motifs industriels de l'Europe du Nord. Il n'était pas raisonnable d'envisager broser ici, même à grands traits, la personnalité de Léonard Defrance, considéré à juste titre comme l'un des principaux peintres de l'industrie du XVIII^e siècle. Au reste, l'œuvre abondante de l'artiste liégeois – élève de Louis-Bernard Coclers² –, qui a fait l'objet d'une importante monographie³ ne concerne que marginalement la France. Mais dès avant la Révolution, le public parisien put admirer plusieurs de ses toiles. En 1786, au Salon de la Correspondance, il exposa deux huiles sur bois intitulées *Fabrique de canons de fusils* et *Forge*⁴. Au Salon de 1791, il exposa l'*Extraction de marbre Saint-Anne d'une carrière*⁵, et l'*Intérieur d'une tannerie*⁶ exécutées lors de son exil à Givet, dans les Ardennes françaises, suite à l'écrasement provisoire, par le prince-évêque, de la Révolution liégeoise à laquelle l'artiste avait activement participé. Il exposait enfin, au Salon de 1793, *Une Forge de Serrurier et Des Couturières occupées à faire des guêtres pour des Volontaires Français*. A l'exception de cette dernière – œuvre patriotique aujourd'hui perdue, dont le motif ne peut être localisé – et des peintures de l'exil ardennais, les œuvres de Léonard Defrance évoquent, pour la plupart, les conquêtes de l'industrie liégeoise, témoignant à Paris de « l'enthousiasme manufacturier »⁷ du Nord de l'Europe. En effet, choisissant Givet, puis Charleville où il séjourna juste avant de gagner Paris, l'artiste en exil ne s'éloignait guère de Liège ; il projetait d'ailleurs, au cours de la même période, de se rendre de l'autre côté de la frontière française

¹ Cat. 8.

² Patrick Le Nouène, « Représentation d'une fenderie du XVIII^e siècle par Louis-Bernard Coclers », *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de l'Etat de Liège*, n° 4, 1985, p. 73-80.

³ Françoise Dehousse, Maïté Pacco, Maurice Pauchen, *Léonard Defrance 1735-1805*, Liège, Editions du Perron et Eugène Wahle, 1985.

⁴ Jean Vallery-Radot, « Quelques dates dans l'œuvre de Léonard Defrance », *Revue de l'art*, 1925, p.38.

⁵ Cat. 170.

⁶ Cat. 171.

⁷ Robert Halleux et A.-C. Bernes, *Sambre & Meuse, chemins de science et d'humanisme*, Bruxelles, Crédit Communal, 1992, p. 91.

pour travailler à l'exécution d'une nouvelle série de tableaux consacrés aux forges du baron Antoine-Laurent de Jacquier de Rosée¹.

Ainsi l'*Extraction de marbre Sainte-Anne d'une carrière*² (ill. 170) est-elle exemplaire du regard porté par l'artiste sur le travail et la société. On distingue à droite, au premier plan, un couple de visiteurs. Il s'agit vraisemblablement de citoyens français, l'homme portant sur son chapeau bicorne une cocarde tricolore et la femme ayant noué, autour de son chapeau de paille, un ruban aux couleurs de la Révolution. Ils semblent accueillis par le maître carrier, que seule sa longue canne, insigne éventuel de son pouvoir de commandement, permet de distinguer. Les trois personnages sont les témoins et les faire-valoir – anonymes pour le spectateur – de la scène de travail, sujet principal de la composition. L'artiste décrit avec précision leurs gestes et leurs outils. Assis sur le traditionnel tabouret du tailleur, à un seul pied, ils sont protégés à gauche par un « tue-vent », aux montants de bois couverts de paille, et à droite par le refend de la roche. Le bloc de pierre entre les jambes, ou debout, ils taillent le marbre, munis chacun d'un ciseau en fer et d'un maillet de bois dont la masse est courbée. Au centre, trois ouvriers déplacent un bloc de marbre sur des « rouleaux » de bois³. Au dessus, au centre et à droite, deux autres ouvriers fendent la roche – marbre Sainte-Anne, reconnaissable à sa coloration gris-bleu et à son veinage blanc – pour en dégager des blocs. Choix significatif, les ouvriers sont placés sur le même plan que les visiteurs : « ce ne sont ni la "populace", ni les exclus, ni les exploités qu'il représente, mais des hommes et des femmes qui vivent et travaillent normalement, jouissent, souffrent et parfois se révoltent contre l'oppression, non pas économique, mais politique et religieuse. Il est l'ennemi des préjugés, dans la tradition des encyclopédistes, et non d'une classe particulière »⁴. Léonard Defrance ne négligeait jamais de mettre en valeur – suivant l'exemple de son maître Louis-Bernard Coclers – le propriétaire d'une manufacture venu visiter son établissement : « il semble convaincu que c'est de son travail, de son esprit inventif que l'homme peut tirer sa liberté et sa richesse ». C'est en vertu de ces convictions qu'il s'engagea dans la lutte révolutionnaire. Il est difficile de juger si le souvenir de ses excès – il fut notamment le principal artisan de la démolition de la cathédrale de Liège après son retour en 1794 – et surtout la signification particulière qu'ont dû prendre ses toiles au yeux du public, ont porté ombrage au

¹ Maïté Pacco-Picard, *Les Manufactures de fer peintes par Léonard Defrance*, Bruxelles, 1982, p. 15.

² Cat. 170.

³ Philippe Tomsin, *Le contexte technique dans quelques tableaux de Léonard Defrance, peintre témoin de la technologie de son temps*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, Faculté de Philosophie et lettres, 1990, dactyl., p. 44-54.

⁴ Thierry Vissol, « Léonard Defrance : Une vision de l'économie et de la société à la fin de l'Ancien Régime », *Autour du néoclassicisme en Belgique, 1770-1880*, cat. exp., Bruxelles, musée communal des Beaux-Arts d'Ixel, 1985, p. 347.

développement du thème après la période révolutionnaire. Le même esprit anime l'*Intérieur d'une tannerie*¹, également exposé au Salon de 1791 : « l'exactitude des détails [opérations d'ébourrage, d'écharnage, d'immersion dans l'eau claire et de désaignage dans une cuve en bois] fait songer aux gravures de l'*Encyclopédie* que DeFrance devait connaître, mais les gestes familiers des personnages du centre enlèvent toute sécheresse à la scène »². Une différence notable toutefois : les visiteurs ont disparu. La scène de travail est représentée pour elle-même.

2. Dans le sillage de l'*Encyclopédie*

Parmi les références accessibles aux artistes français figurent en bonne place, à partir des années 1760 et surtout 1780, les illustrations de publications sur les arts et métiers, héritières d'une tradition dont les planches de l'*Encyclopédie* constituent la synthèse³. On connaît le succès des douze volumes publiés entre 1762 et 1777, celui plus encore des éditions européennes qui suivirent⁴. Quelques œuvres isolées – 14 dessins ou estampes, sur 35 – montrent l'influence du vocabulaire formel ainsi diffusé. Diderot rappelle ainsi la fonction des recueils de planches : « le peu d'habitude qu'on a d'écrire et de lire sur les arts rend les choses difficiles à expliquer d'une manière intelligible. De là naît le besoin de figures. (...) Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours »⁵. Au siècle où les artistes, en nombre croissant, accompagnent les scientifiques dans leurs excursions lointaines, où leurs talents sont encore sollicités – comme ceux des ingénieurs et dessinateurs en voie de spécialisation⁶ – pour associer la figuration d'ambition rationnelle à tout effort de « réduction en art »⁷ d'un savoir sur les sciences, les arts et les métiers, l'écart est parfois tenu entre ces dessins et quelques œuvres exposées au Salon. On songe à *L'atelier*

¹ Cat. 171.

² Françoise Dehousse, Maïté Pacco, Maurice Pauchen, *op. cit.*, p. 165.

³ Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, Paris, PUF, 1993, p. 72-76.

⁴ *Ibid.*, p. 71-88.

⁵ Denis Diderot, « *Prospectus* » de novembre 1750, repris dans l'*Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 1, Paris, 1751.

⁶ Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 78-81.

⁷ Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin, « La réduction en art, un phénomène culturel », dans *id.* (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 58-94.

*de menuiserie*¹, dessin exposé au Salon de 1767 par Jacques-François Amand, fraîchement agréé de l'Académie, aussitôt jugé par Diderot : « L'Atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts, pas davantage »². Pourquoi retenir, en dehors de toute relation texte-image, en dehors, apparemment, de tout projet de diffusion d'un savoir ce vocabulaire formel ? On déclinera, dans un premier temps, la variété des emprunts, depuis les choix de compositions jusqu'au traitement des gestes du travail. Au service de quelle vision du travail et des ateliers, pour quels commanditaires ? Au-delà de la référence utile au modèle, on appréciera le souci de le transcender, dans chaque œuvre isolée, pour une célébration individuelle de l'espace manufacturier et de son maître.

Concentration, segmentation, rationalisation

La première option consiste à n'ouvrir qu'une seule fenêtre sur l'espace de l'atelier. Si *L'atelier de menuiserie*³ de Jacques-François Amand, exposé au Salon de 1767, manqua de séduire Diderot pour sa trop grande proximité avec les « vignettes » de ses collaborateurs, il fournit le modèle convenable d'une estampe, éventuellement promotionnelle, gravée par Chenu sous le titre *Atelier du sieur Jadot Menuisier cy devant Eglise St-Nicolas*⁴ (ill. 171). Les trois aquarelles de Jean-Louis Hoyer, *Atelier du Polissage des Glaces* (ill. 172), *Atelier de Filatures*, et *Opération de la brasserie*⁵, exécutées dans la « Maison de travail de Soissons » après 1784⁶, relèvent de la même sensibilité. Hommes et femmes, aux gestes lisibles et appliqués, se tiennent à leur poste, dans l'ordre. L'analyse détaillée d'un troisième exemple témoigne mieux encore de la séduction du modèle⁷.

Vers 1783⁸, Le Petit, fabricant « de bons rasoirs d'acier fondu pareille à celle de Sheffield en Angleterre »⁹, fit exécuter par Claude-Louis Desrais¹⁰ (1746-1816), auteur de scènes galantes et bientôt peintre d'Histoire, une vue intérieure gravée à l'eau-forte par

¹ Cat. 9.

² Denis Diderot, *Salon de 1767, op. cit.*, p. 418.

³ Cat. 9.

⁴ Cat. 11.

⁵ Cat. 82 à 84.

⁶ Date à laquelle il fut nommé dans cette ville en qualité de professeur de dessin (M. Depouilly, *Jean-Louis-Joseph Hoyer, un artiste local lié aux tendances esthétiques de son temps*, Musée de Soissons, s.d.).

⁷ Cat. 95, 105, 186, 190.

⁸ La date est fournie par la quatrième eau-forte de la série (Cat. 190).

⁹ Cat. 95. Lettre de l'estampe, en bas.

¹⁰ Desrais se distingua par ses compositions historiques et militaires sous la Révolution et l'Empire. On ignore s'il contribua à l'illustration de publications scientifiques et techniques (Bénézit, t. 3, p. 534-353).

Le Roy, destinée à la promotion de son établissement. La manufacture de nécessaires à barbe Le Petit – devenue Le Petit-Walle au cours des années 1790¹ – comptait parmi ces « industries nouvelles »² qui participèrent au mouvement de concentration touchant certains secteurs de l'industrie du luxe dans le Faubourg Saint-Antoine : « à la veille de la Révolution, étaient installés dans les dépendances de l'hôpital des Quinze-Vingts quelques ateliers qui utilisaient des techniques nouvelles. L'administration du commerce en payait le loyer et versait des primes aux entrepreneurs. C'étaient principalement des ateliers de quincaillerie et de construction de machines à filer »³. La manufacture Le Petit-Walle apparaît comme la moins importante d'entre eux, employant 15 ouvriers en 1791 contre 54, dès 1787, pour la manufacture d'ouvrages d'acier fin de Joseph Dauffe⁴. Le Petit entendait se faire connaître. Il existe quatre versions de cette gravure⁵. Par trois fois en effet, de 1783 à 1800, l'estampe promotionnelle fut modifiée : durant près de vingt ans, elle demeura le support, relativement prestigieux, de l'image de marque de l'entreprise (**ill. 173 à 176**). En effet la lettre est ornée, au dessus du dessin, d'un médaillon changeant au gré des régimes politiques : blason à fleurs de lys, médaillon de l'an II – caractéristique de la période jacobine⁶ – enfin la médaille reçue par Le Petit-Walle à l'exposition de l'an IX⁷.

Desrais adopte un format en longueur – 35,6 cm de long sur 14,5 cm de hauteur – qui lui permet d'intégrer, dans un même espace, l'ensemble des opérations. Tout comme le texte qui la souligne, la vignette se lit de gauche à droite. La première version montre d'abord, à gauche, le seuil du bâtiment rehaussé d'une scène de visite : un personnage en habit de travail, certainement le maître des lieux, a quitté son activité (il porte un outil en main) pour venir accueillir deux gentilshommes dont la qualité est signalée par la voiture, le cocher et le valet de pied qui les attendent à l'extérieur. Il s'agit de clients, non de personnages illustres aisément identifiables. Leur présence permet conjointement d'offrir une dignité à l'ensemble de la scène et de marquer, on l'a vu, la différence sociale entre l'entrepreneur, les clients et les agents de la production⁸. Le regard se déplace ensuite vers la scène de travail. La référence

¹ *Exposition publique des produits de l'industrie française, an VI. Catalogue des produits*, Paris, Imprimerie de la République, vendémiaire an VII, p. 6 (« Lepetit-Walle, fabricant de nécessaires à barbe, au Quinze-Vingts, à Paris : rasoirs fins »).

² Raymonde Monnier, *Le Faubourg Saint-Antoine (1789-1815)*, Société des Etudes Robespierriennes, 1981, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ Seules deux d'entre elles ont retenu l'intérêt des historiens. Voir Michelle Evrard et Patrick Le Nouëne, *La représentation du travail, mines, forges, usines, op. cit.*, p. 9, et Valérie Mainz, *L'image du travail et la Révolution française, op. cit.*, p. 271-276.

⁶ Voir François Furet, *La Révolution (1770-1880)*, Hachette, 1988, p. 112-113.

⁷ Raymonde Monnier, *op. cit.*, p. 53.

⁸ Valérie Mainz, *op. cit.*, p. 272.

pourrait être, dans le recueil des planches de l'*Encyclopédie*, la planche montrant le magasin du *Coutelier*¹, à ceci près que Desrais ne représente pas l'atelier d'un artisan, mais une manufacture dont il doit signifier l'importance. Aussi ne réduit-il pas le nombre des postes (on compte 20 ouvriers pour une quinzaine attestée en 1791). Toutefois, il reste fidèle au modèle, en soulignant sa souplesse. Premier trait distinctif, la narration logique des opérations passe par leur sélection. A l'extrémité droite de l'atelier, deux forges (une seule sur la planche de l'*Encyclopédie*) accompagnées d'un système complexe de soufflets ; chaque ouvrier travaille une barre d'acier qu'il fait passer du feu à l'enclume ; il s'agit soit d'une barre d'acier dite « d'Angleterre », « étirée en pente »² pour dégager le tranchant du rasoir, et « séparée en petits morceaux d'un pouce de longueur sur la tranche » appelés « bobèches », soit d'un « morceau d'acier de Nevers » destiné à réaliser la « couverture », c'est-à-dire le dos du rasoir, morceau d'acier « qu'on allonge, & auquel on donne la même forme qu'à celui d'Angleterre dont on a fait les bobèches ; c'est-à-dire qu'on le tient dans toute sa longueur également large, mince par un côté, & épais par l'autre ». Les barres sont ensuite « trempées dans de l'eau fraîche » : le baquet se situe entre les deux fours. Mais l'opération de soudage de la bobèche avec sa couverture n'est pas représentée sur la gravure. Le rasoir est ensuite limé une première fois à l'étau à main, puis recuit, puis à nouveau usiné sur plusieurs meules de différentes tailles (opérations de blanchissage, dégrossissage et mise à tranchant) : on en compte ici quatre, actionnées par quatre « tourneurs de roues »³ (un seul sur la planche de l'*Encyclopédie*). Les meules de différentes tailles sont entreposées aux coins de l'atelier ainsi qu'en hauteur, prêtes à l'emploi. Les polissoirs sont accrochés sur le mur, au fond de l'atelier. Un enfant, au premier plan à droite, s'occupe enfin de trier les manches de rasoirs, certainement réalisés par les ouvriers représentés à l'extrémité droite de l'atelier. Deuxième trait distinctif, l'espace est ordonné, éclairé : l'obscurité conseillée par le texte de l'*Encyclopédie*, nécessaire selon l'auteur au bon affinage de la lame, n'est pas même suggérée. La lumière éclaire cet espace idéalisé. Enfin, Desrais construit l'espace de la hiérarchie sociale. La lecture s'achève, à droite, sur une coupe partielle du bâtiment : on admire, au dernier étage, un appartement privé dans lequel se restaure l'épouse du propriétaire. Desrais ferme ainsi son image, en contrepoint de la visite, par un nouveau signe de différenciation sociale. L'opposition est nette avec l'espace mécanisé : malgré l'absence de légende, on retrouve ces « effets de géométrisation des gestes et des postures ou de

¹ *Recueil de planches, op. cit.*, t. III, 1763, p. 135.

² *Encyclopédie, op. cit.*, t. XIII, Neuchâtel, 1765, p. 814-815.

³ *Recueil de planches, op. cit.*, t. III, Paris, 1762, p. 134.

rationalisation de l'espace de l'atelier »¹ dont le style s'affirme dans les publications sur les sciences, les arts et les métiers : les opérations sont différenciées pour faciliter la lecture. Les installations sont mises en valeur. Ici, le travail est rythmé par une horloge, visible de partout, suggérant l'activité continue de la manufacture moderne.

La deuxième formule – fort peu goûtée des artistes² – déclinée de l'illustration sur les arts et métiers consiste à traiter individuellement, en tableaux séparés mais complémentaires, plusieurs scènes de travail significatives d'une même production. La compagnie de Saint-Gobain conserve encore aujourd'hui, à Paris, accrochés aux murs d'un salon de prestige destiné à l'accueil des clients, trois grands dessins à la sanguine, encadrés, figurant trois étapes de la fabrication des miroirs³. La présence, sur deux d'entre eux, de Pierre Delaunay-Deslandes, directeur de la manufacture entre 1754 et 1789, portant le cordon noir de l'Ordre de Saint-Michel – distinction qui lui fut accordée en 1775 – permet approximativement de les dater. Les trois œuvres, exécutées entre 1775 et 1789, et par ailleurs non signées, sont postérieures aux planches de *l'Encyclopédie* consacrées la *Verrerie* (t. X, 1772) dessinées par Louis-Jacques Goussier d'après les dessins de la *Descriptions des Arts et Métiers*. Sans doute, les similitudes sont frappantes, dans le choix des motifs comme dans leur traitement. Par suite, en première lecture, le texte et les planches de *l'Encyclopédie* éclairent la signification des motifs.

La première sanguine⁴ (**ill. 177**) – dans l'ordre des opérations – représente le défournement, en présence du directeur, d'un creuset chauffé à blanc, marquant le terme de la première étape de fabrication, celle de la fusion puis de l'affinage du verre. L'œuvre est à rapprocher de la planche XXVIII, intitulée *Glaces, l'opération de tirer un pot de l'arche* (**ill. 177a**), ainsi décrite dans le volume de texte : « On place le sergent⁵ au-devant de l'arche, ensuite on pousse un peu le pot avec les cornes du moïse⁶, appuyé sur le sergent ; & l'on profite de cet instant pour ôter avec des grands crochets de dessous le pot un des briquetons sur lequel il pose, dans la vue de faire pencher le pot du côté de la gueule de l'arche. Alors les

¹ Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin, « Introduction », dans *Id.* (dir.), *Réduire en art, op. cit.*, p. 13.

² On ne connaît, à la fin du XVIII^e siècle, à l'exception du « triptyque » de Saint-Gobain ici présenté, qu'un seul autre exemple : la suite consacrée par Joseph Gabriel Rossetti à la manufacture d'indiennes d'Orange, déjà évoquée.

³ Cat. 91, 92 et 93.

⁴ Cat. 91.

⁵ « C'est une barre de fer que l'on place devant la gueule de l'arche à diverses hauteurs, suivant le besoin, au moyen de divers crochets disposés à (sic) chaque côté de la gueule de l'arche. Le sergent sert de point d'appui au moïse dans son action » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, t. XVII, Neuchâtel, 1765, p. 146).

⁶ « Le moïse est un instrument de fer, ressemblant beaucoup pour la forme au cornard, mais plus fort et plus long. Sa longueur doit être au-moins de douze piés (sic). Ses cornes ont environs dix pouces de long, & sont écartées d'environ cinq ou six pouces » (*ibid.*)

grands crochets tirent le pot par le haut de la flèche pour le renverser, le coucher si l'on peut ainsi dire, sur le pavé de l'arche, ce qu'on appelle *abattre le pot*. [Le] Moïse se met en dedans du pot pour le soutenir, [de] crainte qu'il ne soit abattu trop vivement & qu'il ne frappe contre le pavé de l'arche »¹. A l'arrière, sur le dessin comme sur la planche XXVIII, est représenté le « grand chariot »², utilisé pour introduire le creuset dans le four de fusion, situé au centre de la halle. La deuxième sanguine³ (**ill. 178**) montre une opération également spectaculaire, ici le terme de la deuxième phase, consistant à préparer les cuvettes, ces « vases quarrés »⁴ remplis de verre en fusion avant leur transport vers la table de coulée. La scène peut être rapprochée de la planche XIX, *Glaces, l'opération de tirer la cuvette du four*. La troisième sanguine⁵ (**ill. 179**), enfin, montre l'opération la plus prestigieuse, fierté de la manufacture et de son directeur, digne d'être montrée aux visiteurs. L'artiste a représenté le coulage d'une glace, selon le procédé mis au point un siècle plus tôt (vers 1680) par Bernard Perrot⁶, opération décrite par la planche XXIV, *Glaces, l'opération de verser et de rouler* (**ill. 179a**). La cuvette remplie de verre en fusion, préalablement écrémé de ses impuretés, vient d'être accrochée à la potence et placée juste à l'aplomb de la table de cuivre ; une fois la cuvette à hauteur, un ouvrier « passe la croix de linge d'un bout à l'autre de la table », deux autres « prennent les poignées des tenailles, & renversent sur la table le verre contenu dans la cuvette, en commençant à une tringle⁷, & finissant à l'autre. (...). Les rouleurs poussent le rouleau de la gueule de la carquaise⁸ (sic) à l'autre bout de la table, avec un mouvement bien égal et bien soutenu, & à mesure qu'ils avancent, les verseurs font faire à leur cuvette le même chemin, avec le même mouvement »⁹. Deux autres ouvriers, placés contre la table juste devant les rouleurs, « ont chacun une *main*¹⁰, qu'ils disposent une à côté de chaque tringle (...) & ils suivent le mouvement du rouleau »¹¹. Notons que les hommes « portent des chapeaux à large

¹ *Ibid.*, p. 147.

² « Le *grand charriot* est un des instruments le plus considérable de la glacerie ; on dirait à sa forme que c'est un grand moïse, emmanché dans un manche de bois & monté sur des roues » (*Encyclopédie, op. cit.*, t. XVII, p. 146).

³ Cat. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ Cat. 93.

⁶ Voir notamment Maurice Hamon, « Une rupture technique historique », dans Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l'histoire*, Paris, Fayard/Musée d'Orsay, p. 34-35.

⁷ Réglettes de fer placées en bordure de la table « sur laquelle on répand le verre, & destinées à supporter le rouleau qui l'aplatit. Les tringles règlent donc l'épaisseur de la glace par la leur, & la largeur de la glace par l'espace qu'on laisse entr'elles » (*Encyclopédie, op. cit.*, t. XVII, p. 142).

⁸ Ou carcaise, four à recuit.

⁹ *Encyclopédie, op. cit.*, t. XVII, p. 145.

¹⁰ « La *main* est un instrument de cuivre ou de fer, destiné à accompagner le rouleau dans son mouvement, pour empêcher le verre de déborder par-dessus les tringles, par la pression du rouleau » (*ibid.*, p. 144).

¹¹ *Ibid.*, p. 145.

bord rabattu et des chemises en toile pour se protéger de la chaleur »¹. Derrière les rouleurs, les « grapineurs de derrière »² attendent la fin de l'opération pour détacher la glace des réglottes. Une fois le coulage terminé, la cuvette sera replacée sur la brouette et ramenée par deux ouvriers vers le four.

La troisième formule propose une dernière réponse à la contrainte imposée par la distribution des opérations dans les étages d'une manufacture concentrée. Quatorze vignettes horizontales, assemblées deux par deux, disposées sur sept niveaux, forment ensemble la coupe d'une manufacture parisienne, affectée de fond en comble à la fabrication du papier peint. Cette œuvre singulière, une aquarelle haute d'un mètre, entend représenter la « Manufacture Royale de papiers peints veloutés et pour décorations (...) Arthur père et fils et Grenard »³ (ill. 180). Le dessin, « dédié et présenté » par les fabricants « à Monseigneur le Baron de Breteuil, Ministre au Département de Paris »⁴ fut composé vers 1788, date du privilège accordé à l'entreprise⁵. Il s'agissait probablement de marquer par cette commande le changement de statut de la manufacture. Le cadre, posé au début du XX^e siècle, est monté sur un châssis ancien, laissant supposer que d'emblée cette œuvre fut destinée à l'accrochage. On ignore toutefois son parcours, depuis sa collection d'origine – celle de l'entreprise, des entrepreneurs, du dédicataire ? – jusqu'à son acquisition en 1954 par le musée des Arts Décoratifs. L'architecte Jean-Baptiste Philibert Moëtte⁶, chargé d'exécuter la commande, ne dresse pas le portrait extérieur de la manufacture royale, à l'architecture pourtant soignée⁷. Le bâtiment est ouvert, offert au regard. Moëtte a choisi de marier deux formes, la coupe et la vignette. En architecte, il offre une coupe du bâtiment et dispose méthodiquement les opérations dans les étages. Benjamin Ravier a récemment rappelé, à propos du *Théâtre des*

¹ Claude Pris, *La manufacture royale des glaces de Saint-Gobain, 1665-1830. Une grande entreprise sous l'Ancien Régime*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1973, t. 3, ill. 22.

² Le dessin à la sanguine ne représente pas les « grapineurs de devant (...) attentifs au verre qui sort de la cuvette, pour en enlever les larmes ou pierres, ou autres défauts accidentels » (*Encyclopédie, op. cit.*, t. XVII, p. 145).

³ Cat. 181. Texte de l'inscription en bas, au milieu.

⁴ *Idem.*

⁵ L'arrêt date du 22 novembre 1788. Christine Velut précise que « Louis-Charles-Auguste Le Tonnelier, baron de Breteuil, est secrétaire d'Etat de la Maison du Roi (qui comprend le département de Paris) du 18 novembre 1783 au 26 juillet 1788 et est très brièvement rappelé aux affaires par Louis XVI, entre les 12 et 16 juillet 1789, comme chef et président du Conseil royal des Finances. La préparation de cette coupe date donc probablement de 1788 » (Christine Velut, *Décors de papier. Production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, thèse de doctorat d'Histoire sous le dir. de Daniel Roche, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001, dactyl., p. 221, note 13).

⁶ On ignore s'il fut l'architecte de la manufacture. Werner Szambien, *Revue de l'art*, 1989, n° 83, p. 36-50 (liste des architectes de la période révolutionnaire) ; Michel Gallet le mentionne comme « ancien élève de l'Académie (1780) » (*Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 489).

⁷ Christine Velut, *Décors de papier. Production, commerce et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, Paris, Monum/Editions du Patrimoine, 2005, p. 103.

instrumens mathématiques et mécaniques de Jacques Besson, publié à Lyon en 1578, et singulièrement de la coupe du moulin (pl. 27), que seule l'intervention de l'architecte Jacques Androuet du Cerceau avait permis à l'inventeur d'offrir une mise en scène valorisante de ses figurations de machines, destinées au divertissement des lecteurs¹. Le procédé de la coupe permet, par exemple, de montrer l'invention en place, dans la continuité de son mécanisme complexe². La coupe, en outre, parmi d'autres procédés, en dévoilant ce qui était dissimulé, permet d'affirmer la valeur d'un métier³, de proclamer, par là-même, la dignité des arts mécaniques. Ici, Mœtte ne s'attache pas à la mise en valeur des mécanismes, il souligne l'abondance de l'outillage, la multitude des ouvriers et l'accumulation des étages, marques de réussite et de prospérité. Second choix formel, la division en vignettes permet de distinguer la spécificité de chaque opération et la logique de leur enchaînement. Dans le même esprit d'inventaire didactique et ordonné, Mœtte, en fractionnant l'espace, invite à une lecture échelonnée, par saynètes. Il souligne chaque vignette, à chaque étage, d'une courte légende, ébauchant un rapport texte-image indispensable à la compréhension.

Mais comment lire cet assemblage ? Par l'inscription des vignettes au sein d'un cadre unique, il suggère la simultanéité des opérations, conforme à la réalité. Cependant, la division en saynètes introduit, de concert, un fractionnement du temps, autorise la construction d'une narration. N'est-elle accessible qu'aux seuls gens de métiers ? L'absence d'« explication » – complément nécessaire aux planches, quand elles ne sont pas simplement l'illustration d'un texte – inviterait à le croire. Et notre imagination de mettre en scène les entrepreneurs eux-mêmes, devant l'image, l'utilisant comme support d'un discours adressé à quelque visiteur. A défaut d'en disposer, les clés de lecture se retrouvent dans l'inventaire du fonds matériel du 11 février 1789⁴, et dans la succession connue des différentes phases de la fabrication du papier peint⁵. On distingue ainsi deux sens de lecture. Du haut vers le bas, on suit le parcours du papier vers les ateliers d'imprimerie, situés aux étages médians (2^e, 3^e et 4^e) : au 7^e étage, les « rogneurs » coupent, égalisent les feuilles qui arrivent du moulin, et les « colleuses » assemblent les feuilles les unes à la suite des autres pour former des rouleaux de papier ; au 6^e étage, les « fonceurs » appliquent à la brosse la couleur de fond du papier, puis les

¹ Benjamin Ravier, *Théâtres de machines entre Renaissance et âge classique : le Théâtre des instruments mathématiques et mécaniques de Jacques Besson*, mémoire de première année de Master sous la dir. d'Olivier Christin, Lyon, Université Lumière, et Anne-Françoise Garçon, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 113-114.

² Hélène Vérin et Luisa Dolza, « Les théâtres de machines. Une mise en scène de la technique », *Alliage*, n° 50-51, « Le spectacle de la technique », 2003, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ AN, Minutier central, IX/821, exhumé par Christine Velut (2001), *op. cit.*, p. 221.

⁵ Christine Velut (2005), *op. cit.*, p. 109-117.

« lisseurs » écrasent le grain, au dos du papier, afin qu'il soit moins rugueux ; après séchage, le papier passe à l'impression des motifs, à la planche ou au maillet. En second lieu, du bas vers le haut, on suit le parcours des couleurs et des planches d'impression, conduisant également vers les ateliers d'imprimerie : après la préparation des couleurs au rez-de-chaussée, et la confection des plaques par les graveurs d'après les dessins des artistes (1^{er} étage, à droite), on procède à l'impression (**ill. 180a**). Une activité complémentaire est insérée au premier étage : la fabrication du papier tontisse ou velouté (**ill. 180b**). Il s'agit d'un papier, fort en vogue, auquel on donne la ressemblance du velours en le couvrant ponctuellement de poudre de laine. A l'aide d'une presse – dont le dessin de Mœtte offre l'unique représentation contemporaine – on applique le mordant à certains endroits choisis, et l'on passe le papier dans le cylindre chargé de poudre de laine. Mœtte a-t-il simplement représenté fidèlement l'immeuble de la manufacture Arthur et Grenard ? L'inventaire de 1789 atteste que le bâtiment des ateliers, situé rue Louis-le-Grand et dont la construction fut achevée en 1782¹, comptait cinq niveaux (le 5^e étant situé sous les combles) et non huit (dont deux de combles)². La façade comprenait six travées de fenêtres, et non neuf³. Ainsi – artifice récurrent – le dessin de Mœtte accentue les dimensions du bâtiment. Certes, le plus souvent, les ateliers sont à leur place dans la hiérarchie des étages : l'inventaire place les fonceurs et lisseurs aux 4^e et 3^e étages, au-dessous des ateliers d'impression (aux 1^{er}, 2^e et 3^e étages), alors que les graveurs occupent une partie du 1^{er} étage. Mais chaque atelier, dans le dessin, accueille une à deux opérations, alors que l'atelier des « colleurs et rogneurs » par exemple, était conjointement dévolu à l'impression et au fonçage. Mœtte a rationalisé les espaces du travail.

Mise en ordre et emphase

La référence au modèle est essentielle. Elle n'épuise pas, toutefois, la signification des œuvres. Toutes, en effet, désignent un espace dont l'identité est affirmée. Pour chaque œuvre, il s'agit de célébrer un lieu et un homme – représenté ou non – par divers procédés dont la narration ne constitue qu'un exemple.

¹ *Id.* (2001), *op. cit.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221.

³ Le bâtiment comprenait six travées de fenêtres sur le rue Louis-le-Grand (ateliers de fabrication), cinq travées sur l'angle, et six travées sur le boulevard, actuel boulevard des Italiens (*ibid.*, p. 220, note 4).

Desrais, dans les trois dernières versions de l'intérieur de la manufacture de rasoirs Le Petit-Walle, évoque les agrandissements successifs de l'établissement. La seconde estampe, interprétation en miroir du dessin initial, intègre les transformations du bâtiment et s'ouvre plus largement sur l'espace de travail. Ainsi, la première construction, en rez-de-chaussée, coiffée d'un toit à la française identifiable à ses arêtes internes, est devenue cet immeuble artisanal ou industriel, peut-être construit sur le modèle du bâtiment représenté dans la cour. Au plafond, en effet, les poutres signalent la présence d'un étage supérieur. Peut-être l'artiste offre-t-il la traduction d'évolutions réelles. On sait qu'à partir de 1789, une fois réglé par l'Assemblée Nationale le contentieux opposant les entrepreneurs au Cardinal de Rohan, les manufactures purent s'étendre dans l'enceinte des Quinze-Vingts¹. Le dessinateur, en outre, a légèrement modifié la distribution des postes de travail : du premier plan, les limeurs à l'étau sont passés à l'arrière plan, transfert qui a nécessité le percement d'une large fenêtre éclairant leur travail de précision. Surtout, la gravure montre à présent vingt-deux ouvriers, contre vingt sur la précédente, des enfants pour la plupart. Or la manufacture Le Petit-Walle, « instruisait des enfants des hospices »², en nombre croissant à la fin du siècle. Elle employait en 1791 quinze ouvriers – sans compter les apprentis ? – et avait formé, en l'An VII, trente-sept élèves³. Cette lecture « matérielle » permet de suggérer la datation de la deuxième eau-forte : son blason à fleurs de lys indique qu'elle fut imprimée avant l'An II, et l'extension du bâtiment ainsi que l'accroissement du nombre d'apprentis, après 1789, voire 1791. Une seconde lecture pourrait voir dans cette importance accordée à l'espace de travail une influence de la Révolution. La visite n'occupe plus, à droite, qu'une place réduite et secondaire : on retrouve, sur la deuxième eau-forte (1789-An II, médaillon à fleur de lys), le même gentilhomme, bientôt remplacé sur les troisième et quatrième versions (médaillon de l'An II, médaille de l'An IX) par un militaire, sans doute venu passer commande d'un lot de rasoirs, instrument indispensable au soldat. Notons que la « fabrication anglaise » est devenue « fabrication nationale » même si, au bas de l'image, la référence à l'excellence technique de l'ennemi est conservée : la manufacture travaille toujours l'acier « in the same manner as that of Sheffield in Yorkshire »⁴. Il s'agit avant tout de valoriser le savoir-faire et l'excellence. L'entreprise Le Petit-Walle est fière de montrer ses ateliers désormais plus spacieux, à l'effectif plus nombreux. Le modèle encyclopédique retenu par Desrais est encore séduisant,

¹ *Mémoire pour les acquéreurs de l'ancien enclos des Quinze-Vingts, et entrepreneurs des maisons construites dans cette enceinte ; présenté à l'Assemblée Nationale*, A.V. Gorsas impr., 1789.

² Raymonde Monnier, *op. cit.*, p. 53.

³ *Ibid.*

⁴ Cat (x 2).

qui autorise une légère densification de l'espace sans rompre avec l'ordre et la lisibilité des opérations.

Les trois sanguines de Saint-Gobain, destinées à l'accrochage, vraisemblablement conçues pour l'agrément du directeur et de ses hôtes, associent l'exposé rationnel au traitement spectaculaire. L'artiste a réussi la synthèse entre l'exigence documentaire – dictée par le commanditaire ? – et la mise en scène du feu maîtrisé. Le public est saisi : la scène de travail, devant la table de coulée, se double d'une visite de manufacture. Dans la scène de coulée sur table, Deslandes fait ainsi les honneurs du lieu à « une jeune femme noble et son enfant, accompagnés d'un précepteur »¹. Le spectacle est pédagogique, efficacement servi par la technique de la sanguine : une lumière jaune et rouge jaillit, ici du pot, là de la cuvette incandescente, illumine les visiteurs et les ouvriers, laissant dans l'ombre le reste de la scène. Lorsque les ouvriers défournent la cuvette (**ill. 178**), des lignes vives les embrassent, d'un mouvement tournant, évoquant la chaleur subie, l'effort exigé, intense et bref. Mais les sanguines de Saint-Gobain ne suggèrent aucunement la souffrance des hommes. Dans cette idéalisation réside leur parenté avec les planches de l'*Encyclopédie*. Leur division en trois tableaux, chacun affecté à la même fonction de séduction, conduit toutefois à leur traitement différencié, autorisant une certaine liberté d'exécution.

Enfin, Moette parvient, pour Arthur et Grenard, à transcender la signification de chaque scène par leur démultiplication. Certes, l'ordre règne dans les ateliers. Les tables d'impression sont soigneusement alignées, aucun ouvrier ni aucune ouvrière n'a quitté son poste, pour le temps de la pause. Comme les dessinateurs des planches de l'*Encyclopédie*, Moette adopte cette « esthétique de la nudité » qui distingue, selon l'observation de Roland Barthes, les espaces de la consommation, foisonnants, des espaces de la production : « grandes pièces vides, bien éclairées, où seuls cohabitent l'homme et son travail : espaces sans parasites, aux murs nus, aux tables rases (...) d'une manière générale, la *production* de l'objet entraîne l'image vers une simplicité presque sacrée »². Certes, l'ordre convient à la clarté souhaitée de l'exposé technique comme aux aspirations du commanditaire : « l'univers de l'*Encyclopédie* est net, lisse, propre »³, il offre de la réalité sociale une image rêvée. Ici comme dans les planches de l'*Encyclopédie*, les ouvriers se résument à la pureté de leurs gestes. Ainsi de cet élégant acrobate abaissant de sa force et de son poids le levier de la presse

¹ Maurice Hamon, *Du soleil à la terre. Une histoire de Saint-Gobain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 23.

² Roland Barthes, « Image, raison, déraison », dans *L'univers de l'Encyclopédie, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris, Libraires associés, 1964 ; repris sous le titre « Les planches de l'Encyclopédie », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 92.

³ Jacques Proust, *Marges d'une utopie. Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, Paris, « Le temps qu'il fait », 1985, n. p.

à tontisses. Mais le personnage principal est la manufacture elle-même, aux espaces accentués par là une perspective fuyante, et dont les agents sont représentés « en vue éloignée »¹. A l'échelle de l'œuvre, c'est la profusion qui l'emporte : de la nudité, on est passé au plein, à l'abondance. L'association est efficace, qui autorise non seulement la narration des opérations et la rationalisation des ateliers, mais encore l'exaltation du bâtiment et la profusion des hommes, fierté des entrepreneurs. Cette solution complexe, réponse possible à la figuration de la manufacture concentrée par la combinaison de la coupe et de la saynète, fut au siècle suivant d'un usage courant dans les ouvrages de vulgarisation scientifique et technique désireux de montrer les installations modernes des immeubles industriels². Trop éloignée des formats et genres picturaux, malgré sa pertinence – soulignée on le verra par François Bonhommé –, elle resta toutefois d'un usage exceptionnel pour les œuvres d'agrément, destinées à l'accrochage.

Ainsi, les quelques artistes qui, depuis les années 1760, avaient exprimé la réussite de leurs commanditaires, s'inspirèrent du vocabulaire des planches accompagnant les ouvrages sur les sciences, les arts et les métiers. Il avait fallu toutefois l'adapter. Point d'unité modeste, servie par quelques ouvriers : confrontés aux « proto-fabriques », ils devaient répondre aux questions posées par la représentation des manufactures concentrées. Fractionner pour signifier la pluralité des espaces, allonger le cadre, concentrer les figures pour accueillir la concentration ouvrière, voici les solutions pérennes mises en évidence. Elles furent explorées par d'autres. Il s'agit surtout d'images maîtrisées, épurées, confinant parfois au schématisme, trahissant le désir de valoriser la maîtrise technique des commanditaires. Mais cette valorisation transcende la référence au modèle : par l'emphase de l'architecture ou de la mise en scène, ces quelques œuvres traduisent l'optimisme des élites engagées dans l'essor manufacturier du royaume.

¹ Christine Velut (2005), *op. cit.*, p. 104.

² Victor Rose, « Usines Alexis Godillot, corroierie de la rue Pétreille », gravure sur bois, 22 x 30 cm, dans Julien Turgan, *Les Grands Usines*, t. XIII, 1880, repr. dans Ivan Grassias, « *Les Grandes Usines* de Turgan, un auteur, un corpus, des images », Nicolas Pierrot et Denis Woronoff (dir.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 41.

3. Liberté du regard et refus de la narration

La fascination du nombre

Une évocation plus libre, une approche plus sensible et suggestive des conditions de travail supposaient d'autres choix formels. Trois œuvres expriment avec force la réalité contemporaine de la concentration ouvrière dans les manufactures – trois œuvres personnelles, non diffusées et dont les conditions de création comme le parcours demeurent mal connus.

Voici la « Manufacture Royale de corail dessinée en 1782 par M. de Remuzat, atelier où l'on perce le corail »¹ (**ill. 181**). La mention, qui semble dater de la fin du XVIII^e siècle², est portée au revers d'un dessin à la mine de plomb rehaussé de gouache blanche, désormais encadré. Elle offre un contenu précis, informé, suggérant que l'œuvre – sans certitude toutefois – fut composée par l'entrepreneur lui-même, ou l'un des membres de sa famille. Quel fut le parcours de cet objet, ses fonctions successives, aucun indice ne permet encore de l'attester³. Seule certitude, il s'agit d'une œuvre privée, dont on ne connaît aucune reproduction par l'estampe. Jacques-Vincent Rémuzat et Joseph Miraillet, négociants marseillais⁴, fondèrent en février 1781, place Monthyon⁵, une manufacture de corail alimentée par la Compagnie royale d'Afrique, pêchant « le corail brut (...) de l'île de Corse, de Majorque, des côtes de la Catalogne, du Languedoc et de la Provence, mais principalement du fort de la Calle à Alger »⁶. Ils rétablissaient ainsi, en France, « l'industrie du corail qui vers la fin du XVII^e siècle avait passé de Marseille en Italie »⁷. Le roi accorda à la manufacture

¹ Cat. 69. Inscription portée au dos.

² L'œuvre n'ayant pu être décadrée, l'expertise est celle de M. Patrick Boulanger (musée de la Marine et de l'Economie de Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence) qui procéda au milieu des années 1980 à l'acquisition de l'œuvre pour le musée.

³ Il appartient, selon Paul Masson, à l'ancienne « collection Ricard » (Paul Masson, *Les Compagnies du corail. Etude sur le commerce de Marseille au XVI^e siècle et les origines de la colonisation française en Algérie-Tunisie*, Paris, Fontemoing/Marseille, imp. Barlatier, 1908, pl. V, p. 120) et ne fut acquis par la Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence, auprès d'un antiquaire parisien, qu'au milieu des années 1980.

⁴ Charles Carrière, *Négociants marseillais au XVIII^e siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes*, Marseille, Institut historique de Provence, 1973, t. 2, index.

⁵ Paul Moulin, *Département des Bouches-du-Rhône. Documents relatifs à la vente des biens nationaux*, Marseille, typ. et lith. Barlatier, t. III, 1910, p. 104 : « Bien des émigrés, Marseille (...) Jacques Vincent Rémuzat, directeur de la manufacture des coraux, place Monthyon ».

⁶ Aubin-Louis Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. III, Paris, Imprimerie impériale, 1808, p. 287.

⁷ Paul Masson, *Les Bouches-du-Rhône*, t. 3, « Les temps modernes (1482-1790) », Marseille, A.D. Bouches-du-Rhône, impr. Barlatier, 1920, p. 255.

Miraillet, Rémuzat et C^{ie} le privilège de manufacture royale pour 15 ans, « le tout à charge pour eux d’y entretenir habituellement le nombre de 150 ouvriers »¹. Aussi le dessin montre-t-il une entreprise dans sa jeunesse, déjà distinguée par la protection royale. En 1781, 157 personnes y étaient employées, dont 29 « leur sont venus de Livourne (...) où se fait le principal commerce du corail »². D’emblée, Jacques-Vincent Rémuzat fit les honneurs de son établissement aux visiteurs « munis d’une autorisation imprimée délivrée par le directeur de la Compagnie d’Afrique »³. Plusieurs relations de visites, chez Rémuzat puis Carambois – établi en 1802⁴ – transmettent, comme en écho, la voix des fabricants, hommes de métiers dont le discours vient éclairer l’image. Le voyageur Georges Fish décrit ainsi, en 1787, l’organisation de la manufacture, depuis l’atelier de triage des matières premières jusqu’à l’atelier de forage : « La première salle contient la matière à l’état brut ; on y classe à part, comme pièces de cabinet, les branches les plus belles et les plus pures ou celles qui sont soudées à quelque objet étranger, et on les nettoye avec soin. Le reste est mis en œuvre et passe successivement par les mains d’une foule d’ouvriers avant d’arriver à la forme définitive (...) ; d’autres, sur des meules de grès, ébauchent les grains, *qu’on fore ensuite* »⁵. Cette dernière opération est décrite une vingtaine d’années plus tard par Aubin-Louis Millin, visitant la manufacture Carambois : « Chaque cylindre est ensuite percé au moyen d’une tarière d’acier très-fine et bien trempée, qui est mise en mouvement par un archet »⁶. Le forage tolère une main d’œuvre sans qualification et bon marché, essentiellement féminine⁷. Suivent les opérations de polissage, d’assortiment et d’assemblage des perles qui « servent à faire des colliers, des bracelets, et d’autres objets de parure »⁸. Comme ces témoins, le dessinateur insiste, certes, sur la manière de produire, sur la présentation des outils et des gestes du travail. Vingt femmes, coiffées d’un foulard, sont assises à leur établi, alignées. La plupart regarde vers la gauche, le bras gauche levé et plié, la main – protégée par un morceau de tissu – fermement posée sur la tarière verticale ; elles tiennent l’archet de leur main droite, lui imprimant un

¹ A.D. 13, B 3457 (remerciements à Olivier Raveux).

² *Ibid.*

³ Patrick Boulanger et Gérard Buti, « La manufacture royale de corail », dans Xavier Daumalin, Nicole Girard, Olivier Raveux (dir.), *Du savon à la puce. L’industrie marseillaise du XVII^e siècle à nos jours*, Marseille, Editions Jeanne Laffitte, 2003, p. 94.

⁴ Après l’annulation du privilège en 1789, et avant le retour de l’émigré Rémuzat en 1804 (*ibid.*, p. 95 ; Aubin-Louis Millin, p. 288).

⁵ L. Grandeau (dir.), « Le corail et l’éponge (...) Historique de l’industrie corailière marseillaise », *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, t. IV, Paris, Imprimerie nationale, 1905, p. 730.

⁶ Aubin-Louis Millin, *op. cit.*, p. 289.

⁷ « Ce genre d’industrie est précieux, surtout parce qu’il occupe des femmes et des enfants, pour lesquels il est toujours plus difficile de trouver du travail » (*ibid.*, p. 288).

⁸ *Ibid.*, p. 289.

mouvement latéral. Si l'artiste ne montre pas le fil de l'archet enroulé à la tarière, il représente la pièce – de bois ? – dans laquelle cette dernière, à sa base, est enchâssée. Mais il refuse le schématisme. L'uniformité du rang, groupé à l'avant d'une image sans second plan, est tempérée par un début de désordre dans l'alignement des établis. Visages et silhouettes surgissent de la pénombre, un trait de gouache blanche leur prête vie. Des ombres passent, derrière le rang, presque inaperçues grâce au rideau fermé. Des regards fixent le dessinateur, peut-être le maître des lieux, peut-être un visiteur : sa présence exige l'ordre, mais jamais son regard n'ignore tout à fait les réalités vivantes de la concentration ouvrière.

Un pas supplémentaire est franchi vers l'évocation du mouvement dans cette vue anonyme montrant, à la fin du XVIII^e siècle ou au début du siècle suivant, l'*Intérieur de la filature de laine de Mr. Poupart de Neuflyze à Sedan*¹ (ill. 182). Ce lavis n'a jamais quitté la collection de Neuflyze. On ignore tout des conditions de sa création. L'artiste a choisi, pour représenter la foule des machines et ouvriers rassemblés dans l'atelier principal, l'invariable format en longueur. Il entend relever le défi du nombre par l'accentuation du contraste entre le volume architectural et la taille des figures – solution déjà retenue par Jean-Baptiste Philibert Moëtte pour sa vue de la *Manufacture Royale de papiers peints (...) Arthur père et fils et Grenard*². Le bâtiment est caractéristique de ces grandes halles de filage et de cardage, rythmées de colonnes équidistantes, que l'on retrouve aussi bien à Louviers, chez Guillaume Ternaux, qu'à Sedan chez André de Neuflyze³. L'artiste en accentue la rigueur par l'écrasement des plans. Mais la vie, foisonnante, règne au pied des imposantes colonnes, s'oppose à cet ordre rigide. Les figures, campées dans le registre inférieur, se déversent entre les supports colossaux. On distingue quelques opérations, aucunement l'exposé, même esquissé, de leur enchaînement. Des hommes et des femmes, dont les silhouettes à la mine de plomb demeurent certes d'une grande clarté d'exécution, transportent des paniers de laine, ouvrent la matière sur des « cadres à chapeaux », avant de la filer, assistés d'enfants, sur ces « mules mues à la main »⁴ récemment identifiées. Serge Chassagne et Gérard Gayot relèvent « un bonnet de type phrygien sur la tête d'un homme, à droite, devant la deuxième colonne »⁵. S'agit-il d'évoquer l'épisode révolutionnaire qui, en 1793-1794, avait tant ralenti la

¹ Cat. 81. Le titre, proposé par les collectionneurs, est celui que l'on peut lire dans les archives de l'agence Giraudon, qui pour la première fois photographia cette œuvre.

² Cat. 181.

³ Jean-Michel Chaplain, *La Chambre des tisseurs. Louviers : cité drapière, 1680-1840*, Champ Vallon, 1984, p. 142.

⁴ Gérard Gayot, *Les draps de Sedan*, op. cit., fig. 47, p. 426.

⁵ *Ibid.*

production manufacturière, lorsque « les sans-culottes tinrent le haut du pavé de Sedan »¹ ? Peut-être l'œuvre exprime-t-elle davantage la conviction d'André II de Neuflyze qui, à la reprise des affaires en 1795, s'engagea dans l'aventure de la mécanisation, certain de « la nécessité d'associer l'usage des mécaniques au travail des mains »². L'enjeu n'est plus ici de décrire avec justesse les manières de produire. L'artiste magnifie l'architecture de l'atelier ; désormais, le peuple abondant et turbulent – même si les tondeurs revendicatifs ne sont pas représentés – est massé en position inférieure, cantonné, attelé à la marche des machines nouvelles.

Mais le regard le plus original sur la concentration ouvrière est offert par Gabriel de Saint-Aubin. Simple esquisse préparatoire, l'*Ouvroir de fileuses à deux mains*³ (ill. 183) est aujourd'hui plus renommé que sa traduction à l'eau-forte par Etienne-Claude Voysard⁴ (ill. 184), composée en 1776-1777 pour N. de Bernières, désireux d'illustrer le *Mémoire sur un rouet à filer des deux mains à la fois*⁵ qu'il dédia « aux Dames » et offrit dès sa parution à la reine Marie-Antoinette⁶. L'inventeur, qui fut contrôleur général des Ponts et Chaussées de 1751 à 1783, souhaitait une représentation exacte, didactique, de sa dernière création. Membre de la Société libre d'émulation, il entendait se rendre « utile au peuple »⁷ par une diffusion large de son invention, auprès notamment des élites entreprenantes, « des Particuliers riches, des Négociants, des Amateurs du bien de l'humanité », les engageant à « former dans leurs terres des fileries en grand dont les produits leur procureroient la rentrée sûre de leurs fonds avec avantage, & en outre la satisfaction inestimable d'avoir répandu l'aisance & la vie autour d'eux »⁸. Il espérait introduire son rouet dans les hôpitaux « pour occuper les pauvres qui y sont enfermés. (...) on trouvera dans les fileries en grand non seulement de l'emploi pour les femmes fileuses, mais aussi des fonctions à remplir pour les vieilles femmes, des jeunes enfans des deux sexes, & même des hommes infirmes ou estropiés »⁹. Gabriel de Saint-Aubin, depuis longtemps rompu au métier d'illustrateur¹⁰, avait

¹ *Ibid.*, p. 415.

² André de Neuflyze, *Mémoires*, AN, 44 AQ 5, fol. 118, cité par Gérard Gayot, *op. cit.*, p. 425.

³ Cat. 22.

⁴ Etienne-Claude Voysard (1746-1822) travailla pour la manufacture de Sèvres en 1765 puis à la manufacture de Jouy au début des années 1770 (remerciements à Serge Chassagne).

⁵ N. de Bernières, *Mémoire sur un rouet à filer des deux mains à la fois*, Paris, Clousier, 1777, 22 p., 1 pl.

⁶ Madeleine Pinault, « Ouvroir de fileuses à deux mains », *La Révolution française et l'Europe*, *op. cit.*, n° 329, p. 242.

⁷ Selon la devise de la Société « L'honneur véritable est d'être utile au peuple », rappelée par Kim de Beaumont, « Ouvroir de fileuses à deux mains, selon M. de Bernières », dans *Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780*, cat. exp., musée de Louvre/Somogy éditions d'art, 2007, n° 54, p. 224-227.

⁸ N. de Bernières, *op. cit.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Kim de Beaumont, *loc. cit.*, p. 224.

sans doute donné satisfaction à l'inventeur, au cours de la même année 1776, en dessinant son « bateau insubmersible » à l'occasion du Salon du Colisée¹. Pour cette nouvelle commande, l'artiste prenait soin de traiter, à part, le dessin de l'invention destiné à rejoindre la partie analytique de la planche imprimée. L'enjeu consistait à décrire précisément le rouet à pédales « augmenté d'une seconde bobine pour qu'une femme put faire le fil d'une seule main à la fois »². De fait, on observe que l'invention, destinée à doubler la production de fil produite par chaque ouvrière, « porte une bobine à droite & une à gauche ». Il y manque toutefois, par exemple, les « deux rainures à [la] circonférence » de la roue « afin de placer dans chacune une double corde pour chaque bobine »³.

Pour la « vignette », Saint-Aubin respecte, certes, la composition générale inspirée par la commande : « soit que ces fileries en grand s'établissent dans les hôpitaux, soit qu'elles soient fondées par des particuliers dans les campagnes, j'ai lieu de croire qu'en disposant les salles à-peu-près comme on le voit dans la figure deuxième, qui montre une de ces salles en perspective, les fileuses y occuperont le moins de place possible, & cependant s'y trouveront à leur aise »⁴. Mais la sensibilité de l'artiste n'est pas celle d'un ingénieur, il n'entend pas décrire le procédé de fabrication, dans le détail des outils et des gestes. Il ne peut d'ailleurs les observer : Bernières expose un projet, non sa réalisation. S'agit-il, pour autant, d'un atelier rêvé ? Les opinions divergent. Le fait que Saint-Aubin ait disposé, dans cet espace, les objets imaginés par l'inventeur compromet sans doute « la restitution exacte d'un lieu précis à Paris »⁵. Mais rien n'empêche, en réalité, la mobilisation par l'artiste d'observations concrètes : « infatigable spectateur de la vie parisienne, [il] s'inspire sans doute d'un atelier bien réel visité au cours de ses promenades »⁶. Ce débat sur les limites de l'imaginaire – qui ne peut être tranché faute de sources – en nourrit un second, sur l'interprétation possible de cette œuvre singulière. Retiendra-t-on la lecture tragique ? Elle repose sur de solides arguments graphiques. Madeleine Pinault-Sørensen a noté que le contraste entre l'atelier et le groupement des rangées, accueillant une cinquantaine de figures, est accentué par une confusion plastique entre les ouvrières et leurs machines : « d'un trait rapide et méticuleux Saint-Aubin ne fait qu'une seule forme des femmes vêtues de châles et coiffées de bonnets et

¹ Emile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, t. 1., 1929, p. 131-133 ; t. II, 1931, p. 79 (n° 482) et 115-116 (n° 658).

² N. de Bernières, *op. cit.*, p. 7. Sur la « broche à double fuseau », voir Walter Eudier et Jacques Payen, « La filature des fibres textiles », *Histoire générale des techniques*, t. 3, Paris, PUF, 1968, rééd. coll. « Quadrige », 1996, p. 649-650.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Kim de Beaumont, *loc. cit.*, p. 227.

⁶ Madeleine Pinault, *loc. cit.*, p. 242.

des rouets placés sur les établis (...) Le monde de l'*Encyclopédie* est loin (...) Saint-Aubin nous révèle plus que tout autre document, la condition précaire de ces ouvrières à la vie oscillant entre l'ordre monacal et le monde carcéral »¹. Retiendra-t-on la lecture optimiste qui désigne « deux femmes assises au plus près du spectateur suggér[ant] avec force une atmosphère de travail collectif aisé »² ? Elle est bientôt nuancée par la séduction de l'interprétation tragique : « Par-delà la joyeuse animation de l'atelier visionnaire de Saint-Aubin se profile le spectre de la mécanisation déshumanisée à venir »³. On s'éloignera des charmes de l'anachronisme en soulignant deux traits originaux de cette troublante esquisse. D'une part, on l'a dit, le refus de la description technique. Voici ce qui oppose le dessin de l'artiste à l'interprétation qu'en fit le graveur Voysard pour le *Mémoire* de Bernières, ou aux froids ateliers rationnels de Moëtte. D'autre part, l'œuvre se distingue, malgré l'animation des figures, par l'absence criante du travail, de ces gestes que l'artiste ne décrit pas dans leur finesse – les observa-t-il ? Il préfère montrer le nombre et l'anonymat des individus, l'exigence de la présence au poste, enfin la surveillance évoquée par la silhouette d'un homme passant devant la porte. Voici ce qui l'oppose aux intérieurs riants et exacts de Rossetti. Tous se retrouvent cependant, pour représenter la concentration ouvrière, dans le choix d'un point de vue embrassant, dans le même jeu de perspective accentuant la profondeur des bâtiments : peindre le vaste organisme exige de prendre du recul. Cette triple distance – par rapport à l'espace de production, par rapport à l'illustration technique, par rapport à l'optimisme manufacturier – inspire, face à l'œuvre de Saint-Aubin, le sentiment d'une compréhension lucide quoique partielle des réalités concrètes de la manufacture concentrée.

Vapeurs et travail

Dès 1764, Louis-Jacques Durameau portait son regard d'artiste sur l'univers clair-obscur d'un atelier aux vapeurs nocives (**ill. 184**). D'emblée l'œuvre se distingue de la plupart des vues intérieures d'ateliers : aucun nom de propriétaire, aucun lieu ne lui est associé. L'ancien montage porte la mention « Du Rameau in Roma 1765 »⁴. Une annotation postérieure, au verso, précise : « La fabrique de l'huile de Vitriol et du Veitriol à Rome par Du

¹ *Ibid.*, p. 242.

² Kim de Beaumont, *loc. cit.*, p. 227.

³ *Ibid.*

⁴ Cat. 8. On a déjà souligné la nécessité d'inclure cette œuvre au catalogue malgré le fait qu'elle ne réponde pas à l'ensemble des critères. Plus que l'établissement représenté, c'est le regard porté par Durameau sur le travail et ses conditions qui importe.

Rameau ». La date surprend, lorsque l'on sait que le turbulent artiste parisien, élève de l'Académie de France à Rome à partir du 28 mai 1761, acheva son séjour le 30 octobre 1764. Marc Sandoz suggère une datation *a posteriori*, voire une exécution à Naples, où l'artiste séjourna avant de regagner la France¹. Anne Leclair conserve la localisation traditionnelle, soulignant toutefois que Durameau se livra, à Rome comme à Naples, entouré de ses camarades, à ces « promenades d'intérêt artistique, recommandées par Natoire »², directeur de l'Académie. Au vrai, le lieu et la date importent-ils ? Même la nature du motif semble finalement secondaire : le livret du Salon de 1767 annonce « Une Salpêtrière ». Or il s'agit bien d'une fabrique de vitriol. Seule la combinaison de « l'acide vitriolique » avec le cuivre, produisant un sel bleu – le vitriol bleu ou vitriol cuivreux³ – peut expliquer ces reflets bleus de la vapeur. L'essentiel, pour l'artiste, n'est pas la description du procédé. Le dessin à la gouache montre un espace de travail envahi d'une épaisse fumée émanant d'une cuve centrale autour de laquelle évoluent plusieurs ouvriers. Le motif a-t-il été choisi pour ses seules qualités esthétiques ? Dans son éloge, Diderot ne retient du dessin que sa « lumière vaporeuse et chaude dont l'effet est on ne saurait plus piquant »⁴. La recherche de l'effet n'est pas contradictoire, toutefois, avec l'acuité du regard sur la réalité concrète. Durameau fut, comme Gabriel de Saint-Aubin, un observateur pénétrant de la vie quotidienne. Il évoque avec force la difficulté du travail dans cette atmosphère délétère. A droite, un ouvrier dont on ne distingue que la silhouette, projeté dans l'ombre par la lumière émanant de la cuve, s'acharne à remuer à l'aide d'une longue perche la lessive de pyrites pour faciliter le processus d'évaporation et de concentration. A gauche, deux autres ouvriers déploient leurs muscles pour basculer un ample récipient contenant le vitriol concentré vers un second dans lequel, après refroidissement du liquide, aura lieu la cristallisation du sel. Cette évocation, à la fois réaliste et fantastique, tranche avec la planche IXa de la section *Minéralogie* des planches de l'*Encyclopédie*, témoignant de cette « nudité » didactique propre au discours figuratif sur les arts et métiers.

La vapeur et l'effort règnent encore à l'intérieur d'un atelier de teinturerie, saisi à la fin du siècle par un artiste anonyme (**ill. 186**). Le sujet, non précisé, est traditionnellement localisé « aux Gobelins »⁵ – on songe aux nombreux établissements situés à proximité de la

¹ Marc Sandoz, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1980, p. 78, n° 18.

² Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthéna, 2001, p. 19-20.

³ *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. XVII, Neuchâtel, 1765, p. 364.

⁴ Denis Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, t. XV, Hermann, 1984, p. 228.

⁵ « Intérieur d'un atelier de teinture, aux Gobelins », Jean-Marie Bruson, Christophe Leribault, *Peintures du musée Carnavalet, catalogue sommaire*, Paris, Paris-musées, 1999, p. 479.

manufacture de tapisseries¹. Etoffe de laine, étoffe de soie ? Rien ne permet de trancher. Sans certitude, on proposera, avec Madeleine Pinault, de rapprocher cette huile sur toile de l'*Intérieur d'un atelier de Teinturier en soie*² de Pierre-Antoine Demachy, exposé au Salon de 1775³. La représentation des activités urbaines, en effet, sembla fortement intéresser l'artiste parisien qui, deux ans plus tard, au Salon de 1777, exposa l'*Atelier d'un Salpêtrier*, œuvre malheureusement perdue⁴. Le musée Carnavalet conserve également, du même artiste, un *Intérieur d'atelier*⁵ montrant le séchage au feu d'une grande série d'objets céramiques. L'académicien fut avec Hubert Robert, on l'a dit, l'un des plus fins observateurs de la vie quotidienne et des transformations de la capitale⁶. L'essentiel n'est pas ici, comme pour Durameau, l'identité de l'atelier ou de son propriétaire. A l'intérieur de la teinturerie, il ne choisit pas d'évoquer, à la différence de la plupart de ses contemporains, l'enchaînement des opérations ou de suggérer la multitude, l'intensité de l'activité. L'atmosphère pesante dicte la lenteur des mouvements. Au fond de la pièce, quatre ouvriers extraient du bain une pièce d'étoffe. Ils l'enroulent délicatement sur le tour fixé à l'aplomb de la cuve ; elle en ressort de couleur rouge, de ce rouge indélébile fourni par les fleurs du safran bâtard. Au premier plan, deux autres ouvriers, pieds nus, transportent sans précipitation, à l'aide d'une perche de bois posée sur l'épaule, une pièce d'étoffe après teinture. L'artiste décline subtilement les couleurs chaudes, plus ou moins denses : la chaleur règne malgré l'absence de foyer. L'expression du visage et l'allure générale de l'ouvrier en pied, à droite, qui semble fixer du regard le peintre et le spectateur, est loin d'évoquer le monde utopique de Diderot, « un monde d'hommes libres qui ont choisi leur travail par goût et par amour et non par fatalité »⁷. L'artiste a su porter attention à la précarité des conditions de travail dans un atelier de teinture.

*

* *

¹ Jean-François Belhoste, « Un patrimoine industriel retrouvé. Teinturerie et fabriques de draps du quartier des Gobelins, XVI^e-XVIII^e siècles », *L'archéologie industrielle en France*, n° 35, p. 32-46.

² Cat. 20.

³ Madeleine Pinault, « Intérieur d'un atelier de teinturerie », *Sublime Indigo*, op. cit., cat. 155, p. 153.

⁴ Gabriel de Saint-Aubin en dressa le croquis, et l'œuvre fut gravée par Dagoty : voir Emile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, 1909-1921*, rééd. Nogent-le-Roi, 1993, vol. IV, p. 46-47.

⁵ Cat. 66.

⁶ Jean-Marie Bruson, « Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), un peintre de vues de Paris : des caprices à la mise en scène », dans Raymond Dartevelle (dir.), *La banque Seillère-Demachy*, op. cit., p. 171-179.

⁷ Madeleine Pinault, *L'Encyclopédie*, op. cit., p. 73.

De 1760 au terme du siècle, les œuvres de commande dominant, quoique fort peu nombreuses. Pour l'agrément personnel du propriétaire ou celui du directeur de la manufacture – récente ou de fondation ancienne – l'artiste met en scène la fête radieuse de l'industrie à laquelle de nombreux visiteurs sont conviés. Lorsqu'il avoue son emprunt aux formes de l'illustration sur les arts et métiers, il en atténue la possible froideur par l'éclat de la couleur ou l'amplification de l'espace. Mais toujours, quelle que soit la formule adoptée – sélection des opérations pour la clarté de l'exposé, schématisation des gestes et des postures, animation des figures abondantes au sein d'ateliers chatoyants – l'image est celle d'une manufacture idéale, exprimant l'optimisme des commanditaires. Peu importe, en vérité, la restitution fidèle de l'architecture, peu importe la cohérence spatiale. Déterminante est en revanche la description scrupuleuse des opérations et, fréquemment, celle de leur enchaînement logique. Malgré quelques approximations, chacune de ces images – on a souhaité le montrer de manière détaillée – peut être le support valide d'un discours sur les manières de produire. Lorsque le directeur est représenté, elles rappellent que la segmentation des tâches exige le contrôle d'un maître. Plus généralement, elles proclament la dignité des arts mécaniques, la valeur d'un métier, source de promotion personnelle. Parfois la portée du discours est plus ambitieuse : le travail et l'industrie s'affichent comme sources de progrès social. L'idéalisation de l'atelier d'une part, la véracité de la narration technique d'autre part, sont les deux versants d'un même effort de valorisation culturelle de l'activité manufacturière. Un effort de portée réduite toutefois : la plupart des œuvres ne franchissent pas l'espace privé de leur propriétaire.

Inversement, choisir de montrer au public du Salon l'intérieur d'un atelier ou quelque scène de travail, à l'image de Durameau, Demachy ou Defrance, n'exigeait aucunement la mention d'un lieu, d'une entreprise, d'un entrepreneur. L'identité de la scène se dilue, le titre mentionné s'avère quelquefois inexact. La description des opérations, pour vraisemblable qu'elle puisse être, n'est pas l'exigence principale. C'est ici l'expression personnelle, éventuellement le discours social de l'artiste – sans ambiguïté dans l'œuvre de Léonard Defrance – qui importe. Ces quelques œuvres, non maîtrisées par un éventuel commanditaire, marient la recherche de l'effet plastique à l'interprétation suggestive des réalités contemporaines du travail industriel.

CHAPITRE II

L'industrie oubliée ?

(v. 1800 – années 1830)

A l'éloge privé des manufactures concentrées, pour quelques rares propriétaires et directeurs entreprenants des dernières décennies du XVIII^e siècle, semblent répondre les grandes scènes métallurgiques, également privées mais offertes au public du Salon, peintes à la fin des années 1830 par François Bonhommé. Tout se passe comme si, entre ces deux surgissements, l'enchantement s'était rompu, comme si l'élan de la fête s'était brisé. Certes, 121 œuvres ont pu être rassemblées, exécutées entre 1800 et 1835 – limite commode, à franchir si besoin, marquant l'achèvement du *Service des arts industriels* de Jean-Charles Develly, et précédant la plupart des scènes de forges « à l'anglaise ». Toutefois, pour atteindre ce nombre, il a fallu enquêter dans les marges des beaux-arts, s'intéresser aux arts décoratifs afin d'intégrer, précisément, les foisonnants dessins préparatoires et les assiettes de Jean-Charles Develly pour l'exceptionnel *Service des arts industriels* (1820-1835) en porcelaine de Sèvres. Or si l'on isole les 88 pièces retenues, et sous réserve d'autres découvertes, seules 13 huiles sur toile – dont seulement trois œuvres localisées –, 13 dessins et 7 estampes, soit 33 œuvres de 25 artistes – les récidivistes sont rares – témoignent de l'introduction modeste des sujets industriels dans l'art de la scène de genre, durant les 35 premières années du XIX^e siècle.

Expliquer l'absence, une nouvelle fois, s'avère une tâche délicate, spéculative. Constatons d'abord que les nouvelles élites issues de la Révolution et de l'Empire ne choisirent pas, sauf exception, de commander ou d'acquérir la vue intérieure d'un établissement industriel, fût-il le leur. Il est difficile d'offrir un décompte, tant les conditions de création et le parcours des œuvres, celles du Salon notamment, demeurent mal connus. Reste que les entrepreneurs de la période napoléonienne, ou les acteurs de la croissance extensive de l'industrie durant les années 1815-1840 préférèrent au mieux disposer, on l'a dit, du « portrait » extérieur de leur usine. Du côté des artistes, rares sont ceux qui, emportés par « l'étourdissement des paysages »¹, profitant de leurs voyages en France, franchirent le seuil de l'usine pour en saisir les spectacles, sujets presque absents du Salon comme de la plupart des carnets de dessins et des albums d'estampes pittoresques consultés. Sans doute trouvèrent-ils bien souvent porte close. Mais leur goût et leur compétence les encouragèrent-ils à insister ? Au vrai, les spécialistes – moins nombreux – de la scène de genre, tant prisée sous la Restauration, ou d'un autre genre secondaire, celui des *Intérieurs* à l'architecture et aux effets soignés, étaient mieux armés pour affronter par exemple, tels Vauzelle ou Bouhot, le sujet de la forge d'affinage. On ne peut sous-estimer, enfin, les obstacles culturels déjà soulignés à propos des paysages, s'exerçant peut-être ici avec plus d'acuité encore. Ainsi de ce « courant misotechnique »², prépondérant à partir des années 1820 en littérature comme dans les arts de l'image. Au refus de montrer les machines se joint celui, avant la Révolution de 1830 et singulièrement celle de 1848 – jalons essentiels dans la marche d'un courant « réaliste » aux contours incertains – de montrer les actions du « peuple » sur la toile³.

A considérer toutefois les œuvres rassemblées, se maintient – même à l'étiage – l'intérêt de quelques artistes pour les intérieurs industriels. L'évolution des sujets et des formes suggère la pérennité des formules anciennes : les trois grandes catégories de représentations distinguées au siècle précédent conservent leur pertinence. Le thème de la visite s'impose encore, mais avec Napoléon Bonaparte reprend un caractère officiel. Qu'est-il montré désormais, dans l'atelier visité, du travail et des opérations de production ? L'inspiration du *Service des arts industriels* est encyclopédique : comment Jean-Charles Develly en adapte-t-il la forme à la spécificité du projet et au renouvellement des sujets ? Enfin, quelques artistes profitèrent de rencontres fortuites, d'occasions privilégiées, parfois de

¹ Isabelle Julia, « L'étourdissement des paysages », dans Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), *Les années romantiques, 1815-1850*, op. cit., p. 140-153.

² Jacques Noiray, op. cit., p. 20.

³ Patrick Le Nouène, « Représentations du peuple dans les tableaux d'histoire exposés aux salons entre 1831 et 1848 », dans Sylvie Douce de La Salle et Patrick Le Nouène, *Exigence de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870* (cat. exp.), op. cit., p. 14-33.

commandes, pour exercer leur regard – par le dessin, la peinture et l’estampe – sur des intérieurs pittoresques, souvent modestes. Quels sujets choisirent-ils, quels statuts, quel traitement accordèrent-ils au travail et aux installations, alors que s’élevaient de nouvelles usines conquises par la mécanisation ?

1. Visites officielles : l’atelier annexé, l’atelier évité

Visiteurs de marque, galeries de portraits et installations symboliques

En 1802, la visite du Premier Consul à la manufacture rouennaise des frères Sévène, offrit à Jean-Baptiste Isabey le sujet d’une grande sépia (124 x 176 cm) exposée au Salon de 1804 et acquise par l’Etat¹ (**ill. 188**). Napoléon Bonaparte s’était déplacé à Rouen dans le but avoué de « plaire aux Rouennais »², de s’assurer de leur confiance. Aussi, après un accueil enthousiaste de la population, la « réception officielle des corps constitués », puis « diverses mondantés, bal, spectacle au théâtre, où Joséphine [fit] merveille auprès des dames de la bonne société », le Premier Consul, « préférant les choses sérieuses, [sut] consacrer deux jours à ce qui pouvait toucher le plus les Rouennais, savoir à une visite de leurs manufactures »³. Il s’agissait, comme le rappelle Jean-Pierre Chaline, d’encourager l’industrie textile qui, dans un contexte favorable, « avait commencé à reprendre vie », et surtout « l’amener à se moderniser voire à rivaliser avec les produits anglais »⁴. Chaptal, alors ministre de l’Intérieur⁵, témoigne : « Le lendemain, nous sortîmes à huit heures pour aller visiter les principales fabriques (...). Dans une fabrique de teinture de coton, le fabricant se plaignait de ne pas faire constamment des couleurs unies. Je lui en fis connaître la cause : je lui dis qu’il tordait inégalement les matreaux de coton ; je mis la main à l’œuvre et tordis un matreau. Cette leçon égaya beaucoup

¹ Cat. 205. Mme de Basily-Callimaki, *Jean-Baptiste Isabey, sa vie, son temps, 1767-1855*, Frazier-Soye, 1909, p. 97 ; François Pupil, Blandine Chavanne, Bernard Chevallier (dir.), *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), portraitiste de l’Europe* (cat. exp.), Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2005, p. 129.

² Jean-Pierre Chaline, « Napoléon et Rouen », *Connaître Rouen*, V, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Notons qu’il vient d’accorder son soutien actif à la fondation, le 2 novembre 1801, de la Société d’encouragement pour l’industrie nationale (Serge Chassagne, « Une institution originale de la France post-révolutionnaire et impériale : la Société d’encouragement pour l’industrie nationale », *Histoire, économie et société*, 1989, vol. 8, n° 2, p. 147-165).

Napoléon et étonna les ouvriers. Partout il questionnait sur les matières qu'on employait, les procédés qu'on suivait, le prix de chaque objet, les salaires des ouvriers »¹. Visiter la manufacture Sévène, fabricant de velours, c'était choisir l'établissement dirigé par l'offensif Lancelevée, qui dès fructidor an IX (août-septembre 1801), dans un mémoire adressé à Chaptal, soulignait la précocité de l'usage, dans sa fabrique, de métiers d'inspiration anglaise, travaillant avec « deux navettes [volantes] à la fois, seul moyen efficace de rivaliser avec succès avec l'industrie étrangère et de repousser l'introduction des étoffes anglaises »².

L'œuvre d'Isabey est ainsi décrite dans le livret du Salon : « Le dessin représente le moment où S.M. L'Empereur [l'œuvre ne fut exposée qu'en 1804], accompagné de S.M. l'Impératrice, visite la manufacture des frères Sévène. On lui présente un vieillard qui, depuis 53 ans, travaillait dans cette manufacture. Sur le rapport fait à S.M., du zèle infatigable de cet homme respectable, elle daigne l'accueillir avec bienveillance, lui accorde une pension annuelle de 400 fr., et fait entrer au Prytanée son petit-fils, dont le père avait été tué à l'armée. Ce dessin réunit 24 portraits des personnes qui ont été témoins de cette scène de bienfaisance »³. L'image, autant que la visite elle-même, est un acte politique, justifiant, au-delà de la qualité de son exécution, une présentation au Salon et son achat par l'administration. Elle se distingue parmi ces « grandes images de propagandes qu'[Isabey] réalisait dès qu'un événement se produisait », révélant selon François Pupil une « transition vers l'Empire »⁴ dans laquelle le célèbre miniaturiste était engagé depuis son entrée dans l'intimité de Joséphine, la décoration de la Malmaison et « l'ébauche des grandes compositions de "reportages" sur la vie du Premier Consul »⁵. A Rouen, puis à Jouy-en-Josas sur un mode différent on le verra – la *Visite de S.M. l'Empereur à Jouy* a lieu hors de l'atelier –, Isabey réinvente la visite officielle de manufacture, d'inspiration monarchique⁶.

La comparaison s'impose, une nouvelle fois, avec la tapisserie de *L'Histoire du Roi* montrant la visite de Louis XIV à la manufacture des Gobelins en 1667, d'après un dessin de Charles Le Brun, ou plus encore avec l'estampe de Sébastien Leclerc montrant Colbert de

¹ Jean-Antoine Chaptal, *Mes souvenirs sur Napoléon*, publ. par le V^{te} A. de Chaptal, arrière petit-fils de l'auteur, Paris, E. Plon, Nourrit, 1893, p. 372.

² Cité par Serge Chassagne, « L'innovation technique dans l'industrie textile pendant la Révolution », *Histoire, économie et société*, 1993, vol. 12, n° 1, p. 59.

³ *Explication des ouvrages de peinture et dessins sculpture, architecture et gravure, des Artistes vivans, exposés au Museum central des Arts, 18 septembre 1804 [Salon de 1804]*, n° 244.

⁴ François Pupil, « De la Malmaison aux Tuileries (1798-1804) », dans François Pupil, Blandine Chavanne, Bernard Chevallier (dir.), *op. cit.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ Ces deux œuvres du musée de l'Histoire de France (Versailles), fragilisées par une trop longue exposition, sont aujourd'hui inaccessibles (François Pupil, *loc. cit.*, p. 50).

Villecerf, après 1791, admirant dans la grande galerie une tapisserie achevée¹. Certes, l'établissement visité en 1802 n'est pas ce rassemblement d'artisans et d'artistes œuvrant pour la couronne, mais une manufacture textile travaillant pour la prospérité de la Nation. Certes, l'acte politique est plus complexe : la « scène de bienfaisance » exalte la personne et l'action positive du Premier Consul dont la figure, désignant du bras l'ouvrier sous le regard de « Lancelevée, directeur de la fabrique »², scelle plastiquement leur union d'intérêt sous l'égide de l'Etat. Bonaparte prend à témoin trois hauts collaborateurs, identifiés grâce à la « clef » fournie par l'artiste lors de l'acquisition du dessin par le Louvre : de gauche à droite, « Chaptal, Ministre de l'Intérieur », « Bessières, Commandant général de la Garde » et « Decrès, Ministre de la Marine »³. Cependant, ici comme aux Gobelins, à l'espace remanié pour accueillir le souverain, ce sont les produits finis qui sont montrés aux visiteurs de marque. A droite, « Sévène, fabricant », montre à Joséphine de larges pièces de velours produites dans l'établissement, à présent vide d'ouvriers. Le travail a cessé, laissant place à l'événement. Il ne s'agit pas de vanter le pouvoir d'un fabricant par le détail de ses biens, le nombre et la compétence de ses ouvriers. Les métiers à tisser, représentés à gauche, arrêtés, réduits à leur structure, ne sont que la métonymie de l'activité. Dans le grand atelier, à la profondeur évoquée par la perspective centrale, ont pris place les ministres, des notables locaux, la suite de Joséphine. La chronique politique ne vaut rien sans la minutieuse exécution de la galerie de portraits. Le miniaturiste mondain excelle dans l'exécution, d'un trait fin et sûr, des vingt-quatre visages – souvent composés à part et reportés sur le dessin. Enfin la foule se presse, simplement esquissée, aux fenêtres de l'atelier, allusion probable au *Serment du Jeu de Paume* de David, maître d'Isabey. Des enfants jouent sur les montants des métiers. L'événement politique et la fête populaire ont remplacé le quotidien de la production.

Thomas-Charles Naudet adopte un parti assez proche lorsque, pour la *Description du département de l'Oise* du préfet Jacques Cambry, publiée en 1803, il dessine et grave à l'eau-forte la visite du préfet-voyageur dans l'atelier d'un potier de Savignies⁴ (ill. 190). Comme à l'occasion de son *Voyage dans le Finistère*, effectué en 1794-1795 et publié en 1799, il associe la description économique exigée par l'administration à l'évocation pittoresque du

¹ Voir *supra*, p. 255-257.

² Jean-Baptiste Isabey, « Faximillé (sic) du dessin représentant Bonaparte, 1^{er} Consul, visitant la Manufacture de M. Sévène à Rouen », dessin à la plume, 31 x 136 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 27235. « Clef pour la *Visite de Bonaparte à la manufacture des frères Sévène à Rouen (novembre 1802)* », François Pupil, Blandine Chavanne, Bernard Chevallier (dir.), *op. cit.*, p. 130, cat. 66.

³ *Ibid.*

⁴ Cat. 218.

village aux « vingt-cinq fours allumés »¹. Après avoir vanté « l'aisance que le travail répand à Savignies »², Cambry détaille les opérations, décrit les gestes, s'arrête longtemps sur le métier des « ouvriers faiseurs de vases »³. Sa description est passionnée : « c'est un genre de création d'un grand intérêt ; mille formes dans un moment se communiquent à la matière informe et brute : les livres saints n'ont pas tort dans leur style poétique et figuré de comparer aux potiers de terre l'Éternel fabricant les mondes »⁴. Naudet en revanche, plus fade ici que dans la vue extérieure montrant le grand four en activité⁵, compose une scène de visite où domine, à gauche, la figure du préfet. Le notable bien en chair est assis, appuyé sur son épée, symbole d'autorité. Il est entouré de sa « suite ». Les productions sont exhibées à droite, au premier plan. L'activité quotidienne s'est interrompue pour offrir aux visiteurs de marque une démonstration. Ils regardent, en effet, un potier achevant la fabrication d'une jarre. L'intérieur, vétuste, presque en désordre, presque chargé, est charmant. Le graveur a restitué le trait vif du dessinateur. Le traitement pittoresque rend la scène familière, tout en créant la distance nécessaire : point d'évocation des conditions de travail, point de propriétaire dont l'artiste aurait pu faire l'éloge. C'est le rayonnement, au-delà du département, d'un savoir-faire remarquable qui doit être montré, quitte à l'isoler, à le montrer en spectacle. En conséquence, seule est distinguée la figure du préfet. Voici confirmée l'une des conséquences possibles de la visite officielle : la présentation du métier est réduite à sa phase la plus spectaculaire ; l'activité, même valorisée, est réduite au symbole.

La formule, qui se fonde dans la scène de genre pittoresque comme dans la peinture de cour ou de cérémonie, exigeant le talent d'un portraitiste, est reprise sous la Restauration par Edouard Pingret, chargé de représenter la visite de la duchesse de Berry à la manufacture de Saint-Gobain. Les archives de la Compagnie ne conservent aucune trace de la commande. Charles Gabet, confrère bien renseigné de l'artiste, précise toutefois en 1831 : « Un autre tableau : *La Duchesse de Berry, visitant la manufacture des glaces de St.-Gobain*, composition de 40 à 50 fig.-portraits, commandée par les administrateurs de l'établissement, où il est placé »⁶ (ill. 191). L'œuvre, une huile sur toile de grand format (112 x 150 cm) ne semble pas avoir quitté les Bureaux de la Direction Générale au sein des différents sièges

¹ Jacques Cambry, *Description du département de l'Oise*, Paris, P. Didot l'aîné, t. 1, 1803, p. 198.

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵ Cat. 217.

⁶ Cat. 276. Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'École française, au XIX^e siècle*, Paris, Chez Madame Vergne, Libraire, 1831, p. 561.

sociaux parisiens de Saint-Gobain¹. La visite eut lieu en 1822. Recevoir Marie-Caroline de Bourbon, duchesse de Berry, belle-fille de Charles X, ceci au temps du ministère Villèle, relevait pour le Conseil d'administration d'une démarche de « relations publiques vis[ant] à entretenir de bonnes relations avec le pouvoir politique du moment »². Ce faisant, la duchesse affirmait son soutien aux manufactures de prestige créées par la monarchie. La même année, Pingret avait peint « *Le Vœu de Mme la duchesse de Berry à Notre-Dame-de-Liesse*, composition de 40 à 50 figures-portraits, acquis par cette princesse (église du château de Rosny) »³. En 1824, l'année où il achevait le tableau de Saint-Gobain, il était récompensé au Salon d'une médaille d'or de première classe pour *Les Orphelins*. Mais le Saint-Quentinois, tout en cultivant « la filière de [ses] connaissances dans la capitale »⁴, demeurait proche des élites industrielles locales. On se souvient qu'il dressa le portrait de Jacques Arpin, qu'il peignit la visite de Napoléon à la filature de Roupy en 1810, qu'il orna de plusieurs vues d'usines ses *Monumens, établissemens et sites les plus remarquables du département de l'Aisne* publiés en 1821⁵ et qu'il forma enfin, de 1822 à 1829, à l'école De La Tour, les futurs dessinateurs de motifs pour l'industrie textile locale⁶. Ainsi, l'intérêt porté à son œuvre par la duchesse de Berry, ses succès parisiens et son statut de peintre en vue du département, en relation avec les entrepreneurs, explique-t-il sans doute le choix du Conseil d'administration de Saint-Gobain de lui confier l'exécution d'un grand tableau commémoratif.

Les visiteurs, selon la tradition, contemplant l'opération spectaculaire de la coulée sur table. Rien de vulgaire dans cet ensemble de gestes précis, destinés à réaliser un objet de grand luxe, dans l'une des plus prestigieuses manufactures françaises. Pingret restitue fidèlement l'espace de la halle. On retrouve à droite, fermant la composition, l'entrée du four de fusion et le « grand chariot » destiné à transporter les creusets avant enfournement ; à gauche, le four à recuit (ou carcaise) devant lequel est placée la table de coulée. La description déjà fournie pour la sanguine de la fin du XVIII^e siècle⁷ suffit à expliquer l'opération, inchangée depuis lors⁸, et rendue avec minutie par le portraitiste. Comme son

¹ Correspondance avec M. Maurice Hamon, Saint-Gobain archives.

² Maurice Hamon, « Diriger et vivre en industrie : acteurs et stratégie », dans Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l'histoire*, op. cit., p. 77.

³ Charles Gabet, op. cit., p. 561 ; œuvre fièrement accueillie par le journal de la ville : « Tableaux de M. Pingret », *Journal de la Ville de Saint-Quentin*, 18 août 1882, p. 21.

⁴ Lettre d'Edouard Pingret adressée au bureau d'administration de l'Ecole royale de dessin de Saint-Quentin, 1823, A.M. Saint-Quentin, S 34 1, citée par Monique Séverin, *L'Ecole De La Tour, école royale gratuite de dessin fondée par Maurice Quentin De La Tour, 1782-1975*, Saint-Quentin, Debrez, 1993, p. 28.

⁵ Cat. 529 à 536.

⁶ Monique Séverin, op. cit., p. 31.

⁷ Cat. 91 à 93. Voir *supra*, 280-282.

⁸ Maurice Hamon, *Du soleil à la terre. Une histoire de Saint-Gobain*, op. cit., p. 49-50.

prédécesseur, il soigne l'effet de clair-obscur, irradie progressivement l'espace de la halle à partir du creuset contenant le verre en fusion. Point d'expression du mouvement toutefois, point de frémissement dans cette œuvre finie, presque figée par la perfection du métier. Sa force provient de la couleur et de l'étrangeté de la scène, accentuée par les vêtements protecteurs des ouvriers, notamment ce « grand chapeau de feutre dissymétrique, destiné à couper la chaleur émise par le verre »¹. Surtout, Pingret se place au seuil de l'action décisive : les verseurs inclinent la cuvette, les rouleurs sont prêts à laminier le verre déposé sur la table. La démonstration, le spectacle peut commencer. La halle de coulée, pour l'occasion, a été aménagée en scène de théâtre. Un large rideau rouge portant l'acclamation « Vive la duchesse de Berry » orne le fond de la halle. Une foule de personnages précieusement habillés, hommes, femmes et enfants se presse, à distance de la table de coulée. Pingret, comme Isabey, a fourni à ses commanditaires la « clef » de l'œuvre, dessin comprenant les noms des personnes dont il offre le portrait². Ainsi, « S.A.R. M^{me} la duchesse de Berry », en robe blanche, et « M^{me} la M^{ale} duchesse de Reggu »³, tenant en main toutes deux un écran pour se protéger les yeux de l'éclat de la lumière, sont accueillies par les membres du conseil d'administration : de droite à gauche, « M. Tassaert, directeur », qui du doigt oriente le regard de son hôte vers le spectacle, le « duc de Montmorency, adm^{teur} – entre les deux duchesses –, puis « le marquis d'Etampes, adm^{teur} », « le marquis de S^{te}-Fère, adm^{teur} » qui également dirige le bras vers la table de coulée, semblant dispenser quelque explication, et à sa gauche, « M. Lecomte, ad^{teur} ». La duchesse est accompagnée de sa suite, dont quelques hauts personnages du royaume, notamment le baron de Talleyrand et le baron de Bessière. Ici encore, la galerie de portraits est essentielle. Finalement, une seule opération, extraite du procès et du quotidien de la production, une seule installation placée devant les yeux des visiteurs, suffit encore à évoquer l'ensemble de l'activité, à fixer l'image de marque de la manufacture.

Dans le même esprit, Pingret adapte 25 ans plus tard une composition similaire pour sa *Visite du tzar Alexandre I^{er} à la Monnaie le 25 mai 1814*⁴ (ill. 192). L'œuvre est datée de 1841 et l'on ignore encore l'objet de cette commémoration. Comme à son habitude, l'artiste soigne l'écrin de la visite⁵, ici l'intérieur de la salle de monnayage, saisie avant la suppression

¹ *Ibid.*, p. 50.

² Collection Saint-Gobain. Dessin reproduit dans *Compagnie de Saint-Gobain, Troisième centenaire*, Paris, 1965, repr. p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ Cat. 1145.

⁵ Il fut autorisé à « relever des croquis dans la salle du monnayage » : Centre des Archives Économiques et Financières, MC-1, 1814-1844.

de sa voûte, « entre 1843 et 1845, afin de permettre l'implantation des nouvelles presses à levier de l'ingénieur Thonnellier »¹. Pour l'heure, l'assistance nombreuse, au premier rang de laquelle figure le tsar et Dominique Vivant-Denon, directeur des Musée Napoléon et de la Monnaie impériale, admire l'installation, l'outil symbolique de l'établissement, également représenté à gauche – premier événement dans le sens de la lecture. Il s'agit d'un balancier, ou presse à vis conçue par Philippe Gengembre, inspecteur général des Monnaies, pionnier de la frappe mécanique des monnaies². La presse est éclairée à droite par une large baie et rehaussée par l'ouverture d'une porte, au fond de la scène. Elle est servie, surtout, par ses ouvriers d'élite, ses fiers barreurs et son monnayeur, sortant de la fosse. Dans cette architecture prestigieuse, le spectacle de la technique, valorisé par la nature de la production (le monnayeur tient en main les pièces tout juste frappées) conviennent à l'hôte impérial. Ainsi, depuis Isabey jusqu'à Pingret – et au-delà, on le verra –, la formule nouvelle de la visite de manufacture est pérenne. Visiteur de marque, imposante galerie de portraits, distinction d'une installation, métonymie de l'activité : la formule s'adapte aux sombres halles comme aux ateliers de palais, satisfait à l'évocation de procédés anciens comme à celle de l'innovation, à la peinture anecdotique comme à la peinture d'histoire. Elle demeure l'une des voies possibles pour détourner, au prix d'une approche partielle, promotionnelle, le regard des artistes vers quelques intérieurs industriels.

Visites hors de l'atelier

Mais très tôt, montrer l'activité, même réduite à sa part symbolique, n'est plus toujours nécessaire. Le 20 juin 1806, l'empereur remettait la Légion d'honneur à Oberkampf dans la cour de la Manufacture de Jouy³. Une nouvelle fois, Jean-Baptiste Isabey composait une grande sépia pour commémorer l'événement, exposée la même année au Salon (**ill. 189**). Le texte du livret, en relais de la propagande par l'image, expose longuement le déroulement de la scène : « Le 20 juin 1806, S.M. l'Empereur accompagné de S.M. l'Impératrice, et suivi d'une partie de sa cour, se rendit à Jouy pour y visiter la belle manufacture de toiles peintes de M. Oberkampf. L'Empereur parcourait les salles de travail, examinait avec soin les détails, et jugeait, d'un œil exercé, les procédés et les résultats. Le créateur de cet établissement

¹ Jean-Marie Darnis, *La Monnaie de Paris. Sa création et son histoire du Consulat et de l'Empire à la Restauration (1795-1826)*, Paris, Centre d'Etudes napoléoniennes, 1988, p. 217.

² *Ibid.*, p. 175-194.

³ Cat. 207 et 208.

répondait aux questions de S.M. avec modestie et simplicité. Arrivé dans la prairie où l'on fait sécher les toiles, l'Empereur s'arrête tout à coup, et regardant M. Oberkampf avec surprise, "Quoi ! lui dit-il, vous n'avez pas la croix de la légion ? Non sire, c'était l'honneur que je souhaitais le plus ; Voilà la mienne, continue l'Empereur, en lui donnant celle qu'il détacha vivement de sa boutonnière ; j'aime à récompenser ceux qui servent leur patrie comme vous. C'est dans vos ateliers, ajouta-t-il, qu'on fait bonne et sûre guerre à l'ennemi ! Au moins n'en coûte-il pas une goutte de sang à mon peuple". M. Oberkampf se montra digne par sa reconnaissance de la récompense qui lui était donnée d'une manière si délicate et si imprévue. Le fils de M. Oberkampf reçut l'accueil le plus propre à élever l'âme d'un jeune homme ; un anglais, prisonnier de guerre, qui s'était rendu utile à l'établissement, obtint sur le champ un sauf-conduit qu'il sollicitait en vain depuis long-tems ; une pension assignée sur une cassette, récompensa les services et les longs travaux du doyen des ouvriers. Plusieurs scènes pleines d'intérêt et de charme avaient succédé à la première et à la plus touchante. L'Impératrice qui les avait contemplées avec une vive émotion, termina la dernière en faisant les caresses les plus aimables aux jeunes enfans de M. Oberkampf. Quand l'Empereur quitta l'établissement, on put s'apercevoir que sa bonté et celle de l'Impératrice laisseraient des traces durables dans le cœur des hommes utiles, simples et laborieux dont il avait daigné animer les travaux et les efforts par son auguste présence »¹. Selon Gottlieb Widmer (neveu d'Oberkampf), c'est à la demande de l'Impératrice, ayant « pris un vif intérêt à l'épisode de la décoration de M. Oberkampf », qu'Isabey « vint à Jouy pour l'esquisser sur les lieux et faire d'après nature les portraits des principaux personnages qui avait assisté à cette scène intéressante (...) ce dessin (...) est d'une grande vérité dans tous les détails »². L'épisode, surtout, est en cohérence avec l'actualité : la production nationale devait s'efforcer de pallier le manque de tissus anglais avant même la promulgation, le 21 novembre, du décret de Berlin instituant le Blocus continental. Durant la visite, rien d'essentiel ne s'était produit à l'intérieur des ateliers. Ici, ce n'est plus une machine, ou quelque installation qui symbolisent l'activité mais, au fond, barrant la perspective, le long et imposant bâtiment d'impression élevé en 1791, et à droite, le bâtiment-séchoir et ses toiles volant au vent. Encore ne sont-ils que simplement esquissés. Très différentes sont les vues montrant l'arrivée de Napoléon à Roupy ou à la manufacture Ternaux : il s'agit de commandes d'entrepreneurs, on l'a vu, qui magnifient

¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Napoléon, le 15 septembre 1806 [Salon de 1806]*, Paris, Imprimerie des sciences et des arts, 1806, n° 274.

² *Mémorial de Gottlieb Widmer (1822-1858)*, p. 276 (Jouy-en-Josas, musée de la Toile de Jouy, reproduction dactylographiée).

avant tout les hautes silhouettes des bâtiments textiles, écrasant les visiteurs¹. A Jouy, les bâtiments de la manufacture et l'abondante galerie de portraits² sont pour Isabey les deux écrins de la scène édifiante.

L'idée persiste toutefois, après le retour de la monarchie, selon laquelle le souverain ne saurait être représenté dans l'espace de travail. Ainsi la visite de Louis XVIII à la manufacture royale de Sèvres³, peinte sur porcelaine par Jean-Charles Develly avant 1816, prend-elle place dans le magasin, hors de l'atelier. L'œuvre constitue la scène centrale du déjeuner *L'art de la Porcelaine*, imaginé par Alexandre Brongniart, administrateur de la manufacture, « exposé au Louvre pour le Nouvel an 1816-1817 et offert ensuite par ordre de Louis XVIII à sa nièce la duchesse d'Angoulême »⁴. Dès le premier projet, le motif est fixé : « Plateau : sur le cartel carré : le Magasin et la visite du Roi en 1814. Le Roi sera assis et on lui fera voir diverses pièces »⁵. Mais « dans l'idée de Brongniart, les différents ateliers où nous voyons les ouvriers au travail devaient être montrés avec des groupes de visiteurs divers. Et ce, au moment même où il envisageait d'ouvrir au public les collections qu'il avait entrepris de réunir dès son entrée en fonction »⁶. Dans le moulin devait avoir lieu « une visite d'élèves des Mines », dans les carrières « une visite de minéralogistes », dans l'atelier de peinture une « visite d'artistes », ailleurs enfin, une « visite de curieux »⁷. Finalement, le second projet et l'œuvre définitive ne conservent que la visite du prince – Louis XVIII se rendit à la manufacture de Sèvres le 25 juin 1816 – toujours dans le majestueux magasin. La référence, une nouvelle fois, semble être la visite de Louis XIV à la manufacture des Gobelins. Le travail et les outils sont projetés dans les marges, dans les saynètes destinées aux tasses, pot à sucre et pot à lait du déjeuner, où Develly témoigne déjà de son talent pour la restitution rigoureuse et animée des espaces de travail.

¹ Cat. 234 et 235. Voir *supra*, p. 201-204.

² Également explicitée par une « clé » fournie par l'artiste lors de l'acquisition du dessin par l'administration : Jean-Baptiste Isabey, « Faximillé (sic) du dessin représentant l'Empereur Napoléon, visitant la Manufacture de M. Oberkampf à Jouy », dessin à la plume, 21 x 136 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 27234 recto.

³ Cat. 239.

⁴ Tamara Préaud, « Scenes for the Déjeuner 'L'Art de la Porcelaine', 1816 », dans Derek E. Ostergard, Tamara Préaud et al., *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847* (cat. exp., New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 17 oct. 1997-1^{er} fév. 1998), New York, Yale University Press, 1997, p. 212, cat. 39 (texte en français aimablement communiqué par l'auteur).

⁵ Archives de la Manufacture nationale de Sèvres (AMNS), Carton Pb 3, travaux de 1816, Déjeuners.

⁶ Tamara Préaud, *loc. cit.*, p. 211-212.

⁷ AMNS, Carton Pb 3, travaux de 1816, Déjeuners.

2. « Pittoresque, mais exact »¹

Le travail et la machine dans le *Service des arts industriels*

Les assiettes à dessert du *Service des arts industriels* en porcelaine de Sèvres – et leurs dessins préparatoires – sont à placer parmi les sources essentielles, encore trop méconnues, d'une histoire pluridisciplinaire, esthétique, culturelle et matérielle de l'industrie française au temps de la Monarchie censitaire. Quelques ouvrages² et de récentes expositions³, puisant au gré des besoins dans l'importante série, ont confirmé son statut d'exception dans l'océan d'indifférence témoignée par les artistes et les commanditaires à l'égard des scènes de travail industriel, avant le développement de la thématique à la fin des années 1830. L'étude s'oriente ainsi vers les arts décoratifs, vers ces luxueux « produits de l'industrie » exposés loin du Salon mais témoignant, autant que les toiles et dessins, du renouveau contemporain de la scène de genre. Il faut, en poursuivant les travaux consacrés aux conditions de la création comme à l'approche iconographique et esthétique de ces œuvres prestigieuses⁴, reconsidérer l'évolution du programme – quel visage l'institution entendait-elle montrer de l'industrie nationale ? – et lire les images à la lumière des connaissances relatives à l'histoire des représentations du travail et aux établissements visités par l'artiste. Le *Service des arts industriels*, en effet, fournit l'une des rares occasions de saisir les formes de perpétuation du discours figuratif sur les arts et métiers, ici tenu par un peintre de genre au talent de miniaturiste, et d'analyser le renouvellement de ce discours à l'heure de l'inégale diffusion de la mécanisation dans l'industrie française.

¹ Alexandre Brongniart, à propos du *Service des arts industriels*, dans la *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des porcelaines de la Manufacture Royale de Sèvres faite au musée royal, le 1^{er} janvier 1828*, p. 17.

² Voir à titre d'exemple : *L'herbe à la reine dans l'art et dans l'histoire*, Paris, SEITA, 1937, pl. 26, p. 79 ; Frédéric Edelmann (dir.), *Encyclopédie du tabac et des fumeurs*, coll. « Les grandes encyclopédies internationales », Paris, Le Temps, 1975, pl. LIV-LV, p. 416-417.

³ Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l'histoire*, op. cit., cat. 73 à 77 ; *Les artistes à l'usine, 1850-1950*, Belfort, Musée d'art et d'histoire - Tour 46, 19 juin - 4 oct. 2009.

⁴ Pierre Ennès « Four Plates from the *Service des Arts industriels* (1820-1835) », *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston, vol. 2, 1990, p. 89-106 ; Olivier Fairclough, « A Sèvres Plate and Lithographie », dans *Printquarterly*, IX, 1994, 4 ; Derek A. Long, « The Sèvres *Service des Arts Industriels*, A unique record of craft industries in Paris, 1820-1836 », *Tools and Trades, The Journal of the Tool and Trades History Society*, vol. 9, mai 1996, p. 28-51 ; Tamara Préaud, *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, cat. exp. (New York, The Bard Graduate Center for Studies of Decorative Arts), Yale University Press, 1997, p. 256-257, 368-373 ; Nicolas Pierrot et Paul Smith, « Un artiste au Gros-Caillou. La fabrication du tabac à Paris d'après Jean-Charles Develly, peintre sur porcelaine, 1833-1834 », *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. 327-350.

Un « service encyclopédique »

De 1820 à 1835, un service de 119 assiettes à dessert¹ (de 23 à 24 cm de diamètre), aux bords de couleur bleue, « avec un riche réseau d'or », décorées chacune, « dans le milieu », d'une « représentation pittoresque et en coloris d'un art manuel, tels la porcelaine, l'art des forges, la verrerie, la tapisserie, etc. »², sortait des fours et ateliers de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres. Alexandre Brongniart, administrateur de l'établissement, avait confié à Jean-Charles Develly (1783-1849), peintre de paysage, de genre et de figures, les peintures de cet ambitieux programme. Dès 1829, déjà riche de 76 assiettes, le *Service des arts industriels* fut considéré comme achevé : en 1828 et 1829, le public des expositions annuelles des produits de la manufacture put en admirer, au Louvre, quelques pièces remarquables³. Toutefois, dans l'attente d'un destinataire, 43 nouvelles assiettes vinrent augmenter la série jusqu'en 1835. Finalement, l'essentiel du service, soit 108 assiettes et 34 pièces de forme⁴ fut offert par Louis-Philippe au prince de Metternich le 16 mai 1836. La création de grands services s'inscrivait dans la politique inaugurée par la manufacture au milieu du XVIII^e siècle. Alexandre Brongniart imprimait désormais sa marque par la préférence accordée à la pâte dure, par l'encouragement au renouvellement des formes, des motifs, des coloris plus nombreux, par ses idées originales surtout, témoignant de son aspiration à satisfaire les nouveaux goûts de la clientèle aristocratique⁵. Les assiettes bientôt se couvrirent de motifs pittoresques, détaillés, souvent narratifs, pour l'agrément et la curiosité des invités, à l'occasion de grandes réceptions. De cet ensemble aujourd'hui dispersé, 62 assiettes sont localisées ou connues par les catalogues de vente, selon le dernier recensement en date⁶. D'entre-elles, 16 peuvent être également approchées par l'intermédiaire de dessins à la mine de plomb ou à la gouache – conservés au sein de collections publiques et

¹ Selon la liste établie par Pierre Ennès à partir des registres des travaux de la manufacture (Archives de la Manufacture nationale de Sèvres [AMNS] Vj^o 27-42) : « Four Plates... », *loc. cit.*, p. 102-104.

² AMNS, Carton Pb 6, liasse 1, dossier 3, Alexandre Brongniart, « Projets de travaux pour le sacre du Roi Charles X », 10 décembre 1824.

³ Pierre Ennès, « Four Plates... », *loc. cit.*, p. 92.

⁴ Soit « 8 Comptiers Coupes », « 8 [Comptiers] à bourrelet », « 2 Corbeilles Jasmin », « 4 [Corbeilles] basses », « 2 Glacières vase », « 4 Jattes à fruits », « 2 Sucriers Melissin » et « 4 Etagères [Melissin] » (AMNS, Vbb 9, fol. 16 v^o ; cité par Pierre Ennès, « Four Plates... », *loc. cit.*, p. 105, note 10).

⁵ Tamara Préaud, *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, *op. cit.*, *passim*.

⁶ Dominique Vandecasteele, *Le Service des arts industriels de Jean-Charles Develly : assiettes, pièces de formes et esquisses*, rapport scientifique du stage de spécialité [consistant prioritairement dans un « Etat du Service des arts industriels »], INP/Musée national de la céramique de Sèvres, 2009. En 1996, Derek A. Long n'avait recensé que 55 pièces : « The Sèvres *Service des Arts Industriels*, A unique record of craft industries in Paris, 1820-1836 », *Tools and Trades, The Journal of the Tool and Trades History Society*, vol. 9, mai 1996, p. 31-42, 51.

particulières, en France et à l'étranger – montrant l'état final du travail préparatoire avant report sur l'assiette. De même, sur les 64 assiettes non localisées, 18 au moins peuvent être évoquées par l'intermédiaire de croquis à la mine de plomb (exécutés sur le motif) et de gouaches préparatoires. Par souci de cohérence, la liste proposée dans le catalogue est réduite à 88 pièces en raison de la fréquente extension du programme à l'agriculture et aux petits métiers urbains, y compris les métiers de bouche¹. C'est une manière d'évoquer la difficulté récurrente de circonscrire l'« industrie » nationale, jusque dans les expositions des produits du même nom. L'une d'entre elles, en effet, inspira le programme du service.

C'est en 1819, à l'occasion d'une visite à l'Exposition des produits de l'industrie² qu'Alexandre Brongniart, fils du célèbre architecte, ingénieur des mines et administrateur de la manufacture de Sèvres depuis 1800, semble avoir conçu le projet, fort original comme à son habitude, d'un grand service dédié à l'industrie³. L'événement lui permettait d'accorder une dimension nouvelle à une idée ancienne. Brongniart avait déjà conçu, dès 1806, un premier « service encyclopédique »⁴ décoré par Jacques-François Swebach⁵, offert par Napoléon à son ministre Hugues-Bernard Marey et récemment acquis par le musée du Louvre⁶. Un second service imaginé par Brongniart, entré au magasin de vente le 26 octobre 1808⁷, n'est connu que par une courte note : « le milieu des assiettes représente en camaïeux bistre des sujets variés tirés des arts et métiers, de l'art militaire, etc... Il est entièrement peint par M. Swebach »⁸. La même ambition encyclopédique anime le projet de

¹ Ont ainsi été écartés, par souci de cohérence avec le reste du catalogue : « 14. Les maçons », « 24. Les menuisiers » [bâtiment], « 25. Les tonneliers », « 26. Les ciseleurs », « 27. Les glaciers », « 28. Les boulangers », « 29. Les graveurs », « 32. Le jardinier fleuriste », « 33. Les cordonniers », « 35. Les vanniers », « 39. Le travail du sucre dans les îles » [hors territoire métropolitain], « 50. Le pressoir à cidre », « 52. Les pâtisseries n° 1 », « 53. Les pâtisseries n° 2 », « 54. Les brodeuses », « 67. Le charpentier n° 1 », « 67. Le charpentier n° 2 », « 70. La fabrication du vin », « 71. Les mosaïques », « 72. Le chandelier », « 73. Les bucherons », « 77. Les faucheurs », « 81. Le batteur d'or », « 82. Le sabotier », « 107. Le maréchal-ferrant ».

² Quatre expositions des produits de l'industrie avaient été organisées à Paris en 1798, 1801, 1802 et 1806. Celle de 1819, la première d'une série assez homogène, acquit d'emblée une ampleur nationale : « une vive émulation, tout à coup excitée dans nos manufactures, leur a donné une nouvelle activité, dès lors elles ont travaillé avec ardeur, et à l'envie les unes des autres elles adressent aujourd'hui à S. Ex. une foule de produits nouveaux de tous genres et de toutes espèces » (Héricart de Thury, *Rapport du jury d'admission des produits de l'industrie du département de la Seine*, Paris, Balard, 1819, p. x-xi).

³ Hypothèse proposée par Pierre Ennès, « Le service "des départements" en porcelaine de Sèvres, 1824-1832 », *Le tour de France en 100 assiettes*, Paris, R.M.N., 2002, p. 7.

⁴ AMNS, Vu 1, fol 21, 31 mai 1806, 181-3.

⁵ Les registres de travaux détaillés apparaissent à la fin des années 1810.

⁶ Musée du Louvre, Département des Objets d'art, inv. OA 12210 sq, ancienne collection Lepic. Cette acquisition récente n'a pu faire l'objet pour l'heure, dans le présent travail, d'une étude approfondie. Voir Anne Dion-Tenenbaum, « Un service à dessert "encyclopédique" » *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 39, 9 nov. 2007, p. 286-287.

⁷ AMNS, Vu 1, fol. 64, v° 26, octobre 1808, 224-58.

⁸ AMNS, Pb 1, liasse 1, dossier 17, act. 2, Rapport des travaux en cours, 1808.

Service des arts industriels, une œuvre dédiée aux « arts manuels »¹ bientôt rebaptisés « arts industriels », en ce lieu emblématique de l'union des arts et de l'industrie.

L'artiste choisi par l'administrateur présentait les qualités requises. Jean-Charles Develly naquit le 1^{er} octobre 1783 d'un père négociant en vins, installé à Paris dans le faubourg Saint-Antoine. « Toute la famille appartenait à un milieu commerçant. Le frère de Jean-Charles Develly devint boulanger, ses deux sœurs épousèrent l'une un quincaillier, l'autre un pâtissier »². Contre l'avis de son père, il devint « artiste-doreur » ; il épousa la fille d'un chanvrier. On ignore dans quelles circonstances, et suite à quelle formation, à l'âge de 30 ans, il entra comme peintre à la Manufacture impériale de porcelaine de Sèvres. Sa présence est attestée dès 1813, « l'année même où Swebach et Demarne se retiraient »³. Develly est considéré comme leur élève et successeur. D'emblée, le décorateur, curieux de tout, s'intéressa aux innovations techniques contemporaines : « il est fort probable que Develly a été en rapport avec le chimiste Mortelecque [auquel l'artiste dédia une plaque « à sujet de bergerie »] qui cherchait des formules et procédés nouveaux de porcelaine »⁴. Ses qualités d'observation, son talent de miniaturiste convainquirent Brongniart de lui confier l'exécution des peintures pour le *Service des objets de dessert* (1819-1820), le *Service de la culture des fleurs* (1821-1824), le *Service agronomique* (1831-1844) et, plus tardivement, le *Service des animaux* (1841-1848)⁵. Il intervint dans la décoration d'autres ensembles, également d'ambition encyclopédique, tels que le *Service des départements* (1824-1832)⁶, le *Service des vues de France* (1825) ou le *Service du voyage pittoresque en Europe* (1827-1832).

¹ AMNS, Carton Pb 6, liasse 1, dossier 3, Alexandre Brongniart, « Projets de travaux pour le sacre du Roi Charles X », 10 décembre 1824.

² Marcelle Brunet, *op. cit.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Marcelle Brunet, « Jean-Charles Develly et la manufacture de Sèvres », *Carnet de la Sabretache*, 5^e série, vol. 6, 1960, p. 444-451 ; Pierre Ennès, « Four Plates... », *loc. cit.*, p. 105, note 3.

⁶ Pierre Ennès, « Le service "des départements" en porcelaine de Sèvres, 1824-1832 », *loc. cit.*, p. 13-16.

Quelle identité industrielle pour la France ?

Du choix des secteurs et des opérations dépendait l'image que Brongniart entendait montrer de l'industrie française. Quel fut le programme fixé par l'administrateur ? Le dossier des travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels* et les registres des travaux des ateliers, exploités avec minutie par Pierre Ennès en vue d'établir la genèse et la chronologie du service¹, méritent un nouvel examen pour apprécier les choix, les renoncements et l'évolution de la hiérarchie des valeurs accordées aux activités, durant ces 15 années décisives de l'industrialisation nationale.

Une première liste, inspirée par Brongniart et rédigée de la main de Develly, est datée du 30 août 1820. Elle recense 55 activités² (*annexe 4*). L'ordre proposé reprend de toute évidence, en le simplifiant, celui des chapitres et sections de l'Exposition des produits de l'industrie de 1819³ (*annexe 4*), déterminante on l'a dit dans la genèse du projet. Ainsi, les textiles ouvrent la marche. Ce sont, dans l'ordre, la laine, la soie, le lin, puis le coton. Une fois les tissus présentés, vient le tour des savoir-faire nécessaires à leur mise en œuvre. L'évocation des produits finis permet notamment de valoriser l'industrie parisienne du luxe – l'exposition est organisée par le département de la Seine –, image de marque de la France à l'extérieur des frontières. Ce choix reflète l'importance commerciale du secteur. On sait que la compétition fit encore rage, à partir des expositions universelles londonienne et parisienne de 1851 et 1855, pour assurer du côté français le traitement différencié de « l'industrie parisienne des articles de mode et de fantaisie [qui en 1855], par exemple, obtient des compartiments propres. Sous couvert d'expression du génie national, les classifications sont révélatrices des compétitions commerciales dont les expositions initiales sont le théâtre »⁴. La liste de Brongniart et Develly accorde une place à la dentelle, à la chapellerie (« fabrique de chapeau de feutre »), à la teinture et à l'apprêt (« teinture, teinturier : Jouy, les Gobelins », « Blanchiment des fils et étoffes végétales sur le pré, par la méth. Bertholienne ») et, pour l'impression sur étoffes, retient les productions renommées de Jouy-en-Josas (« Jouy »,

¹ Pierre Ennès, « Four Plates... », *loc. cit.*, p. 101.

² AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote, liste datée du 30 août 1820.

³ Louis Costaz, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française*, Paris, Imprimerie royale, 1819, p. 397-344.

⁴ Brigitte Schroeder-Gudehus et Anne Rasmussen, « Les classifications d'expositions universelles », *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 23-24. (remerciements à Gérard Emptoz).

précise Develly sur le programme). Suivent, dans le même esprit, les cuirs et peaux (« Tannerie », « Maroquinerie »), les tapisseries, tapis et tentures (« Fabrique de tapisserie, tapis et tentures : les Gobelins », « Fabrique de papier peint »). Les « arts métallurgiques » – selon l’expression retenue par Louis Costaz, rapporteur du jury central de l’exposition – sont bien représentés : « Fer à l’exploitation : bocardage et lavage », « Fondage aux hauts fourneaux : le chargeur / le moulage », « Forge », « Laminoir et fileries ». On notera enfin, sans détailler ce premier projet, que d’autres productions de luxe sont distinguées, telles que l’orfèvrerie, l’ébénisterie et bien sûr l’art de la porcelaine. Ainsi, le programme semble fermement établi. Brongniart peut écrire vers 1821 : « Peinture en couleur sur les assiettes et les grandes pièces qui en sont susceptibles des opérations et ateliers des arts industriels les plus intéressant[s] d’après la liste et les programmes donnés »¹.

En juin 1824, toutefois, l’administrateur entend donner une nouvelle impulsion au projet. A cette date, seules les 2 assiettes consacrées à la *Verrerie des bouteilles à Sèvres* et les 6 assiettes consacrées à la manufacture de porcelaine – inspirées du déjeuner *L’art de la porcelaine* – ont été réalisées. « On a commencé par les manufactures royales »², précise Brongniart dans la présentation qu’il offre, en 1824, de ses « Projets de travaux pour le sacre du Roi Charles X ». La plupart des scènes est animée par les traditionnels visiteurs admirant les installations, les opérations et les produits finis (**ill. 193, 194**). Le 18 juin de la même année, il enjoint Develly de « reprendre activement ce service et [de] le continuer sans beaucoup d’interruption en se conformant au programme convenu et aux pièces déjà faites »³. Le décorateur, surtout, est autorisé à sortir de l’établissement, pour mener l’enquête. Il s’appuie désormais sur la « liste finale pour le *Service des arts industriels* », document daté tardivement du 1^{er} mars 1827⁴. Le changement de parti est significatif. La nouvelle liste consiste dans la déclinaison par ordre alphabétique, avec quelques ajouts⁵, de la « Nomenclature des principales professions » – annotée par l’administrateur ou l’artiste – contenue dans le *Prospectus* de la *Nouvelle description des Arts et Métiers, ou manuel du manufacturier, de l’artisan et du propriétaire*⁶. Il s’agit cette fois-ci d’une classification

¹ AMNS, Pb. 7, liasse 1, dossier 6, Alexandre Brongniart, dossier de suivi du « Service de table n° 5 / Dessert / Service des arts industriels / travaux de 1820-1821 », p. 1.

² Alexandre Brongniart, « Projets de travaux pour le sacre du Roi Charles X », source citée.

³ AMNS, Pb. 7, liasse 1, dossier 6, Alexandre Brongniart, dossier de suivi du « Service de table n° 5 / Dessert / Service des arts industriels / travaux de 1820-1821 », p. 5.

⁴ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote.

⁵ Repris notamment de la première liste : « potier de grès de Savignies », « Tapis Savonnerie », « Teinturier soie et laine Gobelins », « Tapisserie haute et basse lisse Gobelins », « Toiles peintes *jouy* », « Verrerie bouteilles de Sèvres ».

⁶ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote, liste imprimée et annotée, titrée « Nomenclature des principales professions qui feront partie de la collection des Arts

professionnelle. Par ce choix, Brongniart et Develly étendaient l'industrie à l'ensemble de l'activité fabricante. Mieux, après 1827, le service accueillait le thème des *Bûcherons* et celui des *Faucheurs*. Un rappel, après Chaptal, de la notion d'« industrie agricole »¹ ?

Dans cette nouvelle perspective, largement ouverte, qu'était-il souhaitable de montrer ? Develly sélectionne 134 activités, sur 212 consignées dans la « Nomenclature ». D'emblée, certaines productions n'ont pas droit de cité. La houille, par exemple, est une nouvelle fois écartée : les rubriques « Charbon (de l'exploitation des mines de) » et « Mines (de l'exploitation des) et du traitement des métaux » ne sont pas retenues. On se contente de « Charbon (du fabr. de) de bois ». Pourquoi l'ancien ingénieur des mines refuse-t-il l'image de l'extraction houillère ? Sujet ignoble, antithèse du « pittoresque », combustible encore trop peu national, ou gisements trop éloignés, exigeant une absence trop longue – et par conséquent onéreuse – de l'artiste ? Notons que l'extraction des minerais, pour la métallurgie du fer comme pour celle des non-ferreux, est absente de la « Nomenclature ». Les forges « à l'anglaise », symboles de la modernité sidérurgique, sont à peine mieux traitées. L'article « Fer ([art] de fabriquer le) avec le charbon de terre » est écarté. Mais le sujet ne pouvait être tout à fait négligé. Ainsi, la rubrique « Forges (du maître de) exploitant » est cochée, qui explique peut-être la réalisation en 1830 d'une assiette titrée *Le Laminoir* – malheureusement perdue, et dont on ne connaît aucun dessin préparatoire. La liste manuscrite, datée du 1^{er} mars 1827, comprend finalement 155 entrées, avec plusieurs opérations par métier. D'entre elles, 45 sont d'emblée sélectionnées, qui sans tarder doivent offrir le sujet d'une assiette. La part belle est accordée non seulement aux activités du luxe parisien, mais encore aux petits métiers en général. Les scènes représentées jusqu'en 1829 montrent, une nouvelle fois, les manufactures royales et les ateliers, ruraux et urbains, aux productions significatives d'une certaine qualité française. La plupart des industries les plus mécanisées fait encore défaut. Ainsi du « coton roi » – à l'exception de l'impression sur étoffes à la manufacture de Jouy –, de la draperie, de la sidérurgie à la houille ou de la papeterie mécanique. Une seule concession, en 1827 : l'industrie du sucre et ses chaudières modernes. La France industrielle, la seule qui soit digne d'admiration, la seule qu'il convienne de valoriser, de montrer, serait-elle d'abord celle des savoir-faire traditionnels ?

et Métiers », issue du *Prospectus pour la Nouvelle Description des Arts et Métiers, ou manuel du manufacturier, de l'artisan et du propriétaire, mise en rapport avec les améliorations et découvertes faites en Europe depuis trente ans*, dirigée par Gérard-Joseph Christian, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers [de 1816 à 1831], E. Babeuf, Librairie historique des Arts et Métiers, s.d. Cet ambitieux projet semble ne jamais avoir vu le jour.

¹ Jean-Antoine Chaptal, *De l'industrie française*, Paris, Antoine-Augustin Renouart, 1819, p. xv.

Après 1830, toutefois, le programme subit une dernière évolution. Les 46 assiettes fabriquées – ou commencées – au cours de la période intermédiaire entre la première décision officielle de mettre un terme à la série, en 1829, et le don du service au prince de Metternich en 1836, témoignent d'une prise en compte inédite de la modernisation de l'industrie nationale. Après *Le Laminoir*, en novembre 1830, Develly dessinait l'année suivante *La Typographie : la presse à vapeur*. En 1833, il visitait la papeterie d'Echarcon récemment équipée, on le verra, de machines anglaises. Deux assiettes furent consacrées en 1834-1835 à la *Fabrication du carton*. Dès 1833-1834, l'artiste dédiait 5 assiettes à la *Fabrication des draps* et, en 1834, composait le décor de 6 assiettes montrant les activités tour à tour manuelles et récemment mécanisées de la manufacture des tabacs du Gros-Caillou à Paris.

L'évolution est décisive. Les sources font défaut pour autoriser la construction d'un lien attesté entre l'actualité de la pensée économique, celle des progrès de l'industrie – les premières sociétés anonymes supports de la grande industrie datent des années 1820 – et ce changement de programme. Rappelons simplement la volonté politique affirmée, sous Louis-Philippe, d'inscrire l'économie française dans la voie de la modernité et, dans cette perspective, le premier rang tenu par la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale dont le président, le baron Thenard, assura la présidence du jury des expositions des produits de l'industrie en 1834, 1839 et 1844¹. Alexandre Brongniart était membre de la Société d'Encouragement². Nicolas Clément également, qui servit de guide à l'artiste, on va le voir, ou encore Léonor Mérimée qui, en tant que peintre, professeur de dessin à l'Ecole polytechnique, et secrétaire perpétuel de l'Ecole spéciale des Beaux-Arts de 1807 à 1836, entendit lancer un pont entre le milieu artistique et celui de l'industrie³. Develly inscrit son nom, sur la liste de 1827, en face de l'entrée « Papeterie »⁴, sujet qu'il traitera en 1833. Enfin, une courte mention, dans le dossier de travail de l'artiste, fait référence explicitement à

¹ Gérard Emptoz, « Trois chimistes présidents de la Société d'encouragement : Jean-Antoine Chaptal, Louis-Jacques Thenard et Jean-Baptiste Dumas », dans Serge Benoit, Gérard Emptoz et Denis Woronoff (dir.), *Encourager l'innovation en France et en Europe. Autour du bicentenaire de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, actes du colloque du bicentenaire, Paris, SEIN-Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques / Editions du CTHS, 2006, p. 41-43.

² Martine Mille, « Alexandre Brongniart à la Manufacture de porcelaine de Sèvres : un parcours savant entre industrie de prestige et cercle de pouvoir au XIX^e siècle », *Autour de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale : publics, collections et réseaux de sociabilité*, Paris, Cnam, Centre d'Histoire des Techniques et de l'Environnement, journée d'études, mardi 19 février 2008.

³ Sur Léonor Mérimée, voir Pascal Labreuche, « Scientifiques, artistes et fabricants parisiens (1795-1850). Des coopérations au service de l'École française de peinture », dans Barbin, Évelyne et Le Nen, Dominique (dir.), *Sciences et arts. Représentations du corps et matériaux de l'art*, Paris, Vuibert, 2009 ; *id.*, *La toile à peindre à Paris au XVIII^e et XIX^e siècles : techniques de préparation et réseaux de commercialisation*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Gérard Emptoz, Université de Nantes, Centre François Viète, 2005, à paraître.

⁴ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote.

l'institution : « On trouvera les tondeuses dans le recueil ou annales [le Bulletin] de la Société d'encouragement »¹.

Les notes de l'artiste suggèrent, par ailleurs, quelques explications pratiques à ce changement de cap, après 1830. Develly semble avoir dû retarder l'exécution des sujets les plus délicats, exigeant non seulement un accès privilégié, mais encore du temps et des dépenses. Tout ne pouvait être prévu avant d'avoir franchi le seuil de l'atelier. Le contact avec l'espace et les techniques de la production oriente en effet l'enquête, dicte la nature et le nombre final des compositions.

La vérité de l'atelier

La consigne de Brongniart, précisée en 1828 dans le catalogue de l'exposition annuelle des produits de la manufacture, encourage en effet l'« exactitude », la vérité de la restitution, non celle de l'espace, on le verra, mais celle des procédés de fabrication : « Sur le milieu de chaque assiette on a représenté d'une manière *pittoresque, mais exacte*, les principales opérations d'un art industriel, en réunissant autant qu'il a été possible le plus d'opérations dans un même atelier »². Une telle exigence imposait la visite des lieux de production. Develly, en effet, ne procéda que très exceptionnellement à la reprise d'une iconographie antérieure, pratique pourtant courante à la manufacture de Sèvres³. Trop rares étaient les scènes de genres à motifs industriels susceptibles d'offrir un modèle. Il est certes un exemple flagrant de citation : en 1834, le décorateur s'inspira, pour *Le coulage des glaces*, de l'huile sur toile d'Edouard Pingret déjà mentionnée, *Visite de la duchesse de Berry à Saint-Gobain*, terminée en 1824, qu'il put sans doute admirer dans les bureaux de l'administration de la Compagnie à Paris. Seuls les visiteurs ont ici disparu : l'artiste a relevé le « rideau de scène » à la gloire de la duchesse et ajouté au premier plan quelques figures⁴. En revanche, pour composer *Le polissage des glaces* et *L'étamage des glaces* (les deux assiettes sont conservées, **ill. 195, 196**), il se rendit à la verrerie de Choisy ou dans les ateliers parisiens de Saint-Gobain, rue de Reuilly. Mais le risque était grand, le plus souvent, de trouver porte close. Il fallut toutes les relations de Brongniart, à partir de l'extension du projet en 1824, pour permettre à l'artiste de franchir le seuil des ateliers : « Ci-joint les lettres propres à

¹ *Ibid.*, 1990 D 7 (14).

² Alexandre Brongniart, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des porcelaines de la Manufacture Royale de Sèvres faite au musée royal, le 1^{er} janvier 1828*, p. 17. Cité par Pierre Ennès, « Four plates...3, art cité, p. 106, note 16.

³ Pierre Ennès, « Le service "des départements"... », art. cit., p. 13.

⁴ Cat. 362.

faciliter les recherches de M. de Vély. Une fabrique visitée le conduira à une autre et je lui [ai] indiqué particulièrement pour la verrerie – Choisy et M^r Bontemps pour le poli des glaces – le faubourg St Antoine – et M^r Brochant r. St Dominique n° 71 pour l'éclairage par le gaz l'usine royale et M. Bérard qui est venu dernièrement à Sèvres et qui mettra M. de Vély sur la voie d'un grand nombre d'autres fabriques. M. Clément¹ professeur au conservatoire des arts et métiers, pourra donner des renseignements et même des lettres de recommandation. M. Robert qui le connaît beaucoup pourra lui présenter M. de Vély »². La liste de 1827, annotée par l'artiste, indique quelques noms et adresses d'artisans³. Surtout, croquis et frais de mission⁴ attestent que Jean-Charles Develly se déplaça, observa sur place – à Paris et dans le bassin parisien, d'abord pour des raisons de coût – la réalité d'une industrie en mutation.

Or ces visites furent décisives. À l'artiste soucieux d'être « exact », de rendre intelligible un procédé, une scène de travail, l'usine devait dicter ses contraintes. Le dossier personnel de Develly conserve un exemple rare de lettre de mission à usage de recommandation, signée de la main de Brongniart le 17 août 1833 : « Je vous prie Monsieur, de vous rendre à Elbeuf pour y dessiner, chez celui de Messieurs les fabricants de draps auprès duquel vous serez introduit, les principales opérations les plus sensibles et les plus pittoresques de cet art si important. Vous leur direz que vos dessins doivent être reproduits en peinture sur porcelaine et entrer dans la composition du grand service des Arts Industriels. Je ne doute pas que sur cette indication, vous ne receviez l'accueil dont votre personne, vos talents et l'établissement auquel vous appartenez, vous rendent digne »⁵. La liste de 1827 fixait à trois le nombre d'assiettes accordées aux « Draps fab. et tous lainages »⁶. Mais la lettre est dépourvue d'ambiguïté : Brongniart choisit de faire confiance aux fabricants. Ainsi, sur place – le nom de (ou des) l'établissement(s) n'est jamais précisé –, Develly dressa une liste des opérations : « Principales opérations de la fabrication des draps. 1° Triage des laines (toisons en suint). 2° Lavage des laines (pontons). 3° Teintures diverses. 4° Epluchage de

¹ Sur Nicolas Clément, ou Clément-Desormes (1778-1841), membre du comité des Arts chimiques de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, professeur de chimie industrielle au Conservatoire des arts et métiers à partir de 1819, agent général de la Compagnie de Saint-Gobain en 1822 (il créa les soudières de Chauny), voir André Thépot, « Clément, Nicolas », dans Claudine Fontanon et André Grelon (dir.), *Les professeurs du Conservatoire national des arts et métiers, dictionnaire biographique, 1794-1955*, t. 1, A-K, Paris, INRP/CNAM, 1994, p. 337-339.

² AMNS, Pb. 7, liasse 1, dossier 6, Alexandre Brongniart, dossier de suivi du « Service de table n° 5 / Dessert / Service des arts industriels / travaux de 1820-1821 », p. 5.

³ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote.

⁴ AMNS, Vj' 40, fol. 21-23.

⁵ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote, lettre de recommandation, sans destinataire, rédigée à « Sèvres le 17 août 1833 », signée « Alex. Brongniart de l'Institut, Administrateur », et confiée à « Mr. de Vély, peintre, attaché à la Manuf^{re} R^{ale} de Porcelaine ».

⁶ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote.

laine teinte. 5° Carderie. Fillage (sic). 6° bobinage ourdissage. 7° Collage des chaînes. 8. Tissage [ajouté au crayon :] ancien système. 9° Moulin à foulon dégraissage (à brionne). 10° Epinçage ou Epincelage. 11° Laineries, divers procédés (chardon à foulon). 12° Rames. 13° Tondage [ajouté au crayon :] forces / longitudinale / transversale / de Sedan. 14° Presses ». Puis au bas de la page : « il y a une foule d'autres opérations intermédiaires ; indispensables, mais qui sont moins marquantes »¹. Finalement, ce furent cinq assiettes, et non trois, qui furent dédiées à la fabrication des draps : *La Carderie*, *La Teinture*, *Le Tissage*, *Le Tondage*, et *Le Dégraissage et le Lainage* (1833-1834). Un croquis et deux gouaches évoquent le travail de l'artiste². On le devine scrupuleux, peut-être hésitant. Son dessin « N° 1. Fabrication des Draps (teinture, lavoir de laine) »³ prendra finalement la deuxième place dans l'ordre définitif des assiettes. Il semble réticent, en outre, à transposer son dessin N° 4 (ou 5, le chiffre étant corrigé), intitulé « Table à tondre ancien système, rame, ruissage (sic) » (**ill. 197**). Il précise en marge : « n'a plus lieu »⁴. Une seule, la dernière de la série, est aujourd'hui localisée, dans le cadre d'une recherche en cours⁵. L'exemple attire en effet par la richesse de son iconographie (**ill. 198**). On lui préférera, à ce stade, l'étude d'un ensemble complet permettant de suivre la construction significative de la narration.

Exactitude, mise en scène et rêve d'industrie

Quelques séries en effet, composées de croquis préparatoires, de gouaches et d'assiettes relatives à une même activité permettent de franchir un pas supplémentaire dans l'analyse des formes de la représentation. D'entre elles se distinguent particulièrement la série consacrée à la *Porcelaine de Sèvres* en 1820, et celles dédiées à la *Tapiserie des Gobelins* en 1824-1825, à la *Raffinerie du sucre* en 1827, à la *Fabrication du papier de tenture* en 1829, à *La Papeterie* en 1833, à *La Fabrication du tabac* en 1834⁶ – on déplore ici de n'avoir retrouvé qu'une assiette –, et à *L'Extraction des meules* en 1835. L'exemple de la papeterie, ici retenu, permet de saisir en détail le processus de construction de ces images singulières, depuis l'enregistrement, à l'intérieur de l'usine, des gestes, outils et des machines, jusqu'à

¹ *Ibid.*, 1990 D 9 (5).

² *Ibid.*, 1987 D 26, 1987 D 12, 1987 A 13.

³ *Ibid.*, 1987 D 12.

⁴ *Ibid.*, 1987 A 13.

⁵ Cat. 361.

⁶ Nicolas Pierrot et Paul Smith, « Un artiste au Gros-Caillou. La fabrication du tabac à Paris d'après Jean-Charles Develly, peintre sur porcelaine, 1833-1834 », *loc. cit.*

leur assemblage complexe et leur traitement dans le disque contraint de la composition¹. « Pittoresque, mais exact » : voici le défi à relever. Quel crédit accorder à cette formulation de l'administrateur, posant l'éventualité d'une contradiction entre les deux « clés » de l'œuvre ? Dans son effort à la résoudre, et dans les limites imposées par la commande et sa fonction, quelle vision, nouvelle ou héritée, Develly propose-t-il des hommes, de la société de l'usine, des espaces et des innovations qui lui sont exceptionnellement montrés ?

Le 17 juin 1833, Jean-Charles Develly quitte Sèvres pour Paris où la diligence le conduit jusqu'à Mennecy, au sud de Corbeil². Le lendemain, longeant le parc du château, il rejoint par l'avenue de Villeroy, à un kilomètre environ, le cours de l'Essonne³. L'usine qui enjambe la rivière d'emblée l'impressionne. Exemple unique parmi les esquisses conservées, il en dresse aussitôt le portrait extérieur⁴ (ill. 199). On reconnaît la papeterie d'Echarcon : Victor Lefranc, en 1839, composera la vue partielle de l'usine-monstre – aujourd'hui détruite –, dessin bientôt lithographié par Becquet⁵ (ill. 68), avant que L. Bertrand ne montre la totalité de ses 34 travées dans un paysage gravé sur bois debout pour une livraison exceptionnelle, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, des *Grandes usines* de Julien Turgan⁶ (ill. 69). L'acquisition en 1993, par le musée national de la Céramique de Sèvres, des deux premières assiettes de la série, *Papeterie, Triage et Délissage du Chiffon et Papeterie, Blanchissage du chiffon par le chlore*, est venue confirmer cette observation. Chacune porte au revers la mention : « A Echarcon près Corbeil (Seine-et-Oise) »⁷.

Pourquoi se rendre à Echarcon ? « Papeterie : Mérimé[e] »⁸, note Develly sur le programme de 1827. On a dit les efforts de Léonor Mérimée, dans le cadre de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, pour inscrire dans les faits l'union souhaitée des sciences, des beaux-arts et de l'industrie. Il avait été chargé, dès 1815, avec le chimiste Darcet, de résoudre la question du « collage du papier à la cuve »⁹. Or le même Darcet figure, avec « MM. De Maupeou, Bronzac et Chaptal [fils] » parmi les principaux actionnaires de la

¹ Cat. 351 à 354, 356.

² AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, 1990 D 6 (2) et 1990 D 6 (3), notes de frais.

³ AD 91, 3 P 1103, « tableau d'assemblage du plan cadastral parcellaire de la commune de Mennecy », 1823 (remerciements à Guillaume Tozer).

⁴ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, 1990 D7 verso.

⁵ Cat. 1128.

⁶ L. Bertrand, *Vue de l'usine d'Echarcon*, gravure sur bois debout, dans « Papeteries d'Essonne. MM. Darblay père et fils », *Les Grandes usines de Turgan*, 30^e série, Paris, Librairie des Dictionnaires, sept. 1889, p. 37.

⁷ Dominique Vandecasteele, étude citée, n° 95.

⁸ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, sans cote.

⁹ Louis André, *Machines à papier*, op. cit., p. 71-72.

« Société anonyme de la papeterie d'Echarcon »¹ dès sa création en 1825. Au-delà d'une probable recommandation, la notoriété comme l'importance de l'usine, avantageusement située à proximité de la capitale, justifiait le voyage du décorateur. Choisir Echarcon, c'était orienter l'étude vers l'actualité de l'innovation technique papetière. Alors que deux esquisses montrent la fabrication traditionnelle du papier à la forme², les cinq compositions finales traitent de la « papeterie mécanique ».

L'établissement comptait parmi ces « usines modèles » établies en France au cours des années 1820, associant « outre la nouveauté technique, l'influence et l'expérience anglaise, des actionnaires prestigieux, une formule sociale nouvelle »³. Auguste Louis de Maupeou, à l'image d'une poignée de pionniers, avait acquis auprès de Léger Didot une licence pour l'exploitation de la machine à fabriquer le papier en continu, inventée en 1798 à Essonnes par Nicolas Louis Robert et perfectionnée, à l'initiative de Didot, dans les ateliers londoniens de Donkin. Il s'était rendu à Londres, avait importé du matériel anglais et fait construire entre 1825 et 1829, sur les plans des ingénieurs Bryan Donkin et Bramah, une papeterie complète⁴. Dix ans avant la renaissance de la papeterie d'Essonnes (1835)⁵, l'entrepreneur comptait sur la croissance de l'immense marché parisien du livre et de la presse. En 1833, lorsque Develly visite les ateliers, les deux machines Donkin d'Echarcon ne sont en marche que depuis deux ans. L'année suivante, le rapporteur de l'Exposition des produits de l'industrie nationale ne tarit pas d'éloges : « Cette papeterie est fondée par une société anonyme ; les constructions en sont vastes et parfaitement appropriées à leur destination ; le classement des ateliers, la division du travail n'en sont pas moins remarquables. Une chute d'eau de l'Essonne fournit une force motrice de 140 chevaux, force consacrée au travail de douze cylindres, quatre cuves, deux machines à papier continu, et 22 presses en fonte. Deux cents ouvriers⁶ des deux sexes ajoutent leur force intelligente à cette puissance matérielle, pour produire tous les genres de papiers, qui représentent une valeur annuelle de 720.000 francs. La grandeur de cette manufacture, modèle des perfectionnements les plus récents, et la beauté de ses produits,

¹ AN, F¹² 6737, autorisations de sociétés anonymes, dossier de la « Société anonyme de la papeterie mécanique d'Echarcon », p. 1 ; Louis André, *Machines à papier*, op. cit., p. 93.

² AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, 1987 D 63 (2) et dessin non coté (même motif, avec dessin d'un râteau et d'une forme). On ignore si, dans le premier programme, la série devait être consacrée à la méthode traditionnelle, encore majoritaire en France, ou si le projet consistait à montrer la coexistence de cette méthode et de la fabrication mécanisée.

³ Louis André, *Machines à papier*, op. cit., p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 93-94 ; fig. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 212-213 ; Nicolas Pierrot et Louis André, « La papeterie d'Essonnes », *L'Archéologie industrielle en France*, n° 17, déc. 2005, p. 16.

⁶ Le maire d'Echarcon mentionne 280 ouvriers lors de l'enquête de 1834 sur l'état des manufactures (AD 78, 15 M 6).

sont, à tous égards, dignes de la médaille d'or»¹. Jean-Baptiste Dumas s'est vraisemblablement inspiré de l'usine d'Echarcon pour dresser les plans d'une papeterie modèle dans son *Traité de chimie appliquée aux arts* publié en 1843². Complétée à d'autres sources, sa description nous servira de guide.

Durant trois jours, du 18 au 20 juin 1833, Develly fréquente les ateliers de la papeterie. De nombreux croquis annotés témoignent d'un « repérage » rigoureux. Le reportage prépare le travail du miniaturiste. Il ajuste une première liste d'opérations marquantes³ : « N° 1 Triage / ~~Repassouse~~ Visiteuse / ~~dé~~lissage / après le triage ; 2 Déliasseuses ; 3 moulin Secouage ; 4 Lessivage cuves / caustique ; 5 Blanchiment par le chlore / bonbonne ; 6 batterie-pilles ; 7 Machines ; 8 Coupeurs ; 9 Salle d'apprêts / presse Eplucheuse / mise en rame / presseurs rogneurs »⁴. Un effort de synthèse lui permet finalement de composer cinq scènes, connues grâce aux « esquisses définitives » – cinq dessins à la gouache – et aux trois assiettes localisées.

La première composition, *Papeterie, Triage et Déliassage du Chiffon &^a*, agrège quatre opérations (ill. 200, 201). L'assemblage raisonné de scènes métonymiques apparaît facilité lorsque les opérations sont manuelles ou peu mécanisées. La narration commence, selon les indications manuscrites de l'artiste, par le registre inférieur, en bas à droite : « 1. triage du chiffon »⁵. Il ne s'agit pas de figurer les ouvrières en nombre, ni la taille imposante de ce type d'atelier, maintes fois soulignée : « l'atelier de triage est une grande salle renfermant des caisses à compartiments, destinées à recevoir les subdivisions de chiffons »⁶. A la manière des dessinateurs des planches illustratives sur les arts et métiers, Develly retranche des personnages. Il demeure toutefois soucieux de vraisemblance : travail peu qualifié, « le triage des chiffons est fait par des femmes »⁷, limitées à trois sur la gouache comme sur l'assiette réalisée. Un seul tas de chiffons suffit à évoquer la masse. L'artiste a choisi le compartiment des chiffons noirs – ou « saxes », en réalité « formés de chiffons de toutes les couleurs »⁸ –

¹ Charles Dupin (dir.), *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, Paris, Imprimerie royale, 1836, p. 282 (« Chapitre XVIII. Papeterie », « Nouvelles médailles d'or »).

² Jean-Baptiste Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts*, Paris, Dechet jeune, t. 6, 1843, p. 35-53 et Atlas, pl. 75-80, lég. p. 43-48. L'hypothèse selon laquelle Dumas et son dessinateur se seraient inspirés (librement) de la papeterie d'Echarcon pour composer le plan d'une papeterie modèle est suggérée par Louis André, « L'invention de la machine à papier et les débuts du papier continu en France », CNAM, 1993, p. 98.

³ Une seconde liste, dressée au dos d'un croquis suggérant la fabrication du papier à la cuve (non coté), détaille les étapes de la fabrication traditionnelle. On ignore dans quelle papeterie elle fut exécutée.

⁴ AMNS, travaux préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, 1987 D 9 (3).

⁵ Vente Christies's, 14 Juin 1994, catalogue p. 52, n° 136.

⁶ Jean-Baptiste Dumas, *Traité de chimie appliquée aux arts*, op. cit., p. 40.

⁷ Louis Sébastien Lenormand, « Papeterie, papier », *Dictionnaire technologique*, t. 15, Paris, Thomine, 1829, p. 197.

⁸ Jean-Baptiste Dumas, op. cit., p. 40.

auxquels il donne un reflet bleuté, se mariant harmonieusement avec les jaunes, bruns et gris des bois et ombres de l'atelier, couleurs choisies pour la décoration finale. Les chiffons passent ensuite au « Moulin à secouage »¹, « cylindre légèrement incliné sur son axe et dont la surface est formée d'une toile métallique (...) [qui] tourne sans cesse [afin que] les chiffons se dépouillent de leurs graviers et de leur poussière »². Placés, selon les observations de l'artiste, dans des « caisses (...) en bois neuf jaune »³, les chiffons sont enfin confiés, au fond de la scène, aux « délisseuses de chiffons »⁴ qui les découpent sur leur établi⁵. Ainsi, être « exact », dans la tradition de l'illustration technique, c'est encore montrer fidèlement les manières de produire. Au détriment, sans doute, de l'exactitude topographique : selon Jean-Baptiste Dumas, le premier nettoyage par « secouage » s'effectuait « dans des greniers »⁶, comme l'opération d'épluchage des chiffons, simplement esquissée par Develly avec l'indication : « épluchage du chiffon dans le grenier à côté des rognures »⁷. L'espace de l'atelier est entièrement recréé. Le procédé récurrent de la coupe ajoute un élément de vraisemblance : un étendoir est aménagé dans le registre supérieur. S'il y a rupture, éventuellement, entre le « pittoresque » et l'« exactitude », ce n'est pas dans la restitution du motif. L'étendoir, en effet, est fidèlement représenté : le miniaturiste dispose, à gauche, une ouvrière qui « étend le papier » sur une « corde de bourre » – notation fine et juste du croquis préparatoire – et à droite une seconde qui « cueille le papier sec »⁸. En revanche le motif est en lui-même anachronique. Un étage de surcroît, à usage initial d'étendoir, couvrait effectivement l'ensemble de la papeterie⁹, mais cet usage est devenu obsolète avec la diffusion du séchage en sortie de machine, représenté dans la quatrième composition. Develly a choisi de réemployer un motif pittoresque issu d'une première enquête. Il fallait à l'artiste, pour égayer le registre supérieur de sa composition, une dernière opération manuelle, non mécanisée. On devine que l'irruption d'équipements plus complexes – singulièrement les machines – imposait des contraintes plus délicates à traiter.

La deuxième composition – dans l'ordre indiqué par les dessins préparatoires – regroupe sous le titre *Papeterie, Blanchissage du chiffon par le chlore* (ill. 202, 203), deux opérations : le lessivage et le blanchiment qui, dans la logique de la production, encadrent le

¹ Vente Christies's, 14 Juin 1994, catalogue p. 52, n° 136.

² Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, p. 41.

³ AMNS, préparatoires de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels*, 1990 D7 (4).

⁴ Vente Christies's, 14 Juin 1994, catalogue p. 52, n° 136.

⁵ AMNS, 1990 D 7 (12).

⁶ Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, p. 41.

⁷ AMNS, 1987 D 63 (4).

⁸ *Ibid.*, 1990 D 7 (9).

⁹ Visible notamment sur la lithographie de Victor Lefranc, datée de 1839 (cat. 1128).

troisième « sujet » consacré aux piles défileuses. Au premier plan, à gauche, sont trois « cuves pour lessiver le chiffon »¹ ainsi désignées par un croquis annoté, équipements déjà anciens, bientôt remplacés à partir des années 1840 par des lessiveuses sphériques. Une mezzanine, où plusieurs ouvriers s'affairent, dissimulent les cuves à mi-hauteur : « le lessivage de ces chiffons se fait dans de grandes cuves munies d'un double fond percé de trous, et chauffées à la vapeur ; chaque cuve peut contenir 1000 livres de chiffons qui y sont amenés par un canal (...) Lorsque la dissolution de soude est versée sur le chiffon, on ouvre le robinet de vapeur, la pression force la lessive à monter à travers le tuyau central, elle se répand sur le chiffon et pendant quatre à six heures que dure l'opération elle fait sans cesse le même chemin, les chiffons sont donc dans les meilleures conditions pour être lessivés »². Deux ouvriers, au milieu, portent dans une manne les chiffons lessivés à destinations des piles défileuses (sujet 3). Au fond, les chiffons défilés sont rapportés pour être blanchis. Le miniaturiste a restitué avec précision les installations. Lors de son reportage dans l'usine, il a esquissé d'une part les « Caisses à blanchir par le chlore »³, qu'il reproduit à droite sur la gouache comme sur l'assiette ; d'autre part les « Terminaux de manganèse Mortier &^a » et les « bonbonnes »⁴ de chlore, représentés à droite et reliés aux caisses par des conduits métalliques. Si, une nouvelle fois, la composition rassemble plusieurs opérations dissociées, la description de chacune d'entre elles est fidèle, qui se trouve éclairée par le texte de Jean-Baptiste Dumas : « les chiffons de couleur et les chiffons gris, grossiers, qui deviennent beaucoup plus blancs et donnent une grande économie, [sont] blanchis au chlore gazeux » ; la méthode consiste à placer les chiffons « dans de grandes caisses rectangulaires en bois » et « quant on fait arriver le chlore provenant de 150 kilog. de manganèse et de 500 kilog. d'acide hydrochlorique sur 2500 kilogr. de chiffons en pâte supposée sèche, au bout de quelques heures l'action est complète, le chiffon est blanchi »⁵. Le caractère inachevé du dessin à la gouache, la présence d'ouvriers simplement esquissés, de silhouettes courbées, renforce le sentiment d'enfermement dans un espace contraint, presque oppressant. Mais l'impression rapidement s'estompe, face à l'œuvre définitive. Le décorateur peint des silhouettes arrondies, plus statiques et bien campées. L'ordre règne. L'œuvre, sans doute, apparaît « figée par la nécessité du métier »⁶ mais le travail des couleurs traduit une intention : les surfaces brunes,

¹ AMNS, 1990 D 7 (11).

² Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, p. 42.

³ AMNS, 1990 D 7 (6).

⁴ AMNS, sans cote.

⁵ Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, p. 45.

⁶ Marcelle Brunet, *L'Œuvre de Jean-Charles Develly à la Manufacture de Sèvres, 1813-1848*, Thèse de l'École du Louvre, 1947, p. 6.

homogènes, apportent chaleur et paix à l'atelier délétère. Déjà, sur la gouache préparatoire, au premier plan, l'artiste figurait un ouvrier digne, main sur la hanche : si les installations dominant, si les visages demeurent sans grande expression, la posture des hommes trahit leur fierté et leur détermination. On retrouve ce même contraste entre les esquisses et dessins aux fumées esquissées, évoquant avec force les conditions difficiles du travail – dans la chaleur de la teinturerie des Gobelins, de la brasserie, de la salpêtrière et de la raffinerie de sucre – et le fini plus convenable des assiettes achevées.

Les troisième et quatrième sujets – connus par deux gouaches préparatoires – témoignent d'une confrontation directe entre l'artiste et les machines. Une machine récente pouvait-elle être « pittoresque » ? Notons d'abord, en poursuivant la description des opérations, que le miniaturiste a su, encore une fois, relever le défi de l'exactitude. Il a dû pour cela offrir l'essentiel de l'espace aux objets encombrants. « N° 3. Papeterie-Piles »¹ (**ill. 204**) : l'atelier des piles défileuses, organe essentiel méritant un « sujet », était situé dans le pavillon méridional de la papeterie, sur l'Essonne, au dessus des grandes roues hydrauliques. Un lien visuel permet à l'artiste de reprendre la narration : « On apporte les chiffons dans les caisses près des piles »², précise-t-il en marge d'un croquis. Les chiffons désormais lessivés vont être « réduit[s] en charpie » dans les grandes cuves en fonte, où « un cylindre armé de lames et tournant dans de l'eau, sans cesse renouvelée, les divise au passage et les agite violemment dans cette masse d'eau où ils se dépouillent de toutes saletés adhérentes »³. La disposition des piles est traditionnelle : « On voit dans les planches qui accompagnent l'ouvrage de Desmarest, que chaque système de moulin à cylindre est formé de *trois piles* ayant chacune un cylindre et une platine, le tout mis en mouvement par le même rouage »⁴. Les cylindres sont couverts d'un « chapeau en bois (...) empêchant ainsi les chiffons d'être projetés au dehors » et à gauche, un ouvrier lève une « vanne en bois qui empêche les chiffons d'être projetés sur le châssis en toile métallique, lorsque le lavage est terminé »⁵. Notation intéressante et pittoresque, le « rouage » central est également recouvert d'un caisson en bois. Huit ouvriers assurent le service des machines. Dans le sujet suivant, « N° 4. Papeterie-Machines » (**ill. 205**), ils ne sont plus que deux à servir l'immense machine soulignée par la perspective fuyante. On reconnaît aisément, de droite à gauche – dans le sens du cheminement du papier –, la cuve alimentant la machine en pâte, la *table de fabrication*,

¹ Vente Christie's, 14 Juin 1994, catalogue p. 52, n° 135.

² AMNS, 1990 D 7 (4).

³ Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, p. 42.

⁴ Louis Sébastien Lenormand, *loc. cit.*, p. 201.

⁵ Jean-Baptiste Dumas, *op. cit.*, Atlas, pl. 78, lég. p. 45.

surveillée par un ouvrier, plusieurs *presses* et, surtout, la haute *presse sèche* (ou *deuxième presse sèche*), ensuite les cinq *cylindres sécheurs* surmontés d'une hotte pour éviter les retombées de vapeur d'eau sur le papier déjà séché, enfin les deux dévidoirs sur lesquels s'enroule le papier¹. Un ouvrier coupe le papier sur le dévidoir et la narration se poursuit : à droite, les rogneurs travaillent sur leurs tables à découper, longuement observées par l'artiste lors de son enquête à l'usine².

Sans heurt, la machine intègre l'image. Develly, en effet, porte un regard invariant, homogène, sans hiérarchie de valeurs, sur les réalités les plus diverses, gage de l'unité recherchée pour l'ensemble de la série. Au bénéfice de découvertes ailleurs dissimulées, au détriment toutefois de leur traitement différencié. L'exactitude et le pittoresque sont garants d'unité et de séduction. Le nouveau « service encyclopédique » décline les procédés graphiques vulgarisés au siècle précédent par le *Recueil de planches* : sélection et mise en ordre des opérations, intelligibilité par la réduction du nombre des opérateurs, sujétion de ces derniers à leur fonction, effacement des visages, mise en valeur des installations. Mais l'idéalisation de la scène ne conduit pas à la géométrisation des gestes et des corps. Develly est peintre de genre, il compose des figures charmantes, colorées, contrastées. Les ouvriers attachés au service des piles portent des « sabots, blousson bleu & pantalon j[aune] »³. Dans la cinquième et dernière composition, *Papeterie, Mise en presse, Rognage et Epluchage* (ill. 206, 207), les robes des rogneuses sont de couleur rouge vif. L'artiste arrondit les épaules, les mouvements. Des objets encombrant parfois l'espace, des figures insolites agrémentent les volumes. Ainsi de l'ouvrier monté sur une échelle, tentant de guider une poulie pour le transport des rames. Ce traitement proprement « pittoresque » est efficace, à l'intérieur comme à l'extérieur, pour apprivoiser une scène étrangère, la rendre familière⁴. Loin de s'opposer, l'exactitude et le pittoresque servent le même dessein de valorisation. L'exigence didactique se marie à la description vivante du miniaturiste. Il n'est pas question, lorsque la machine fait irruption dans l'image, de faire échos aux discours critiques contemporains, issus de la philosophie, de l'économie politique ou de la littérature, dénonçant le développement de la civilisation « machiniste », ses conséquences pour le travail et sa valeur⁵. Develly décrit un

¹ *Ibid.*, pl. 79 et 80, lég. p. 46-48. Une maquette de la machine, modèle « qui fut exécuté d'après celles qui fonctionnaient à la papeterie d'Echarcon » est reproduite dans l'article de Louis André, *L'Invention de la machine à papier et les débuts du papier continu en France*, loc. cit., p. 96.

² AMNS, 1990 D 7 (2) recto.

³ AMNS, 1990 D 7 (10).

⁴ Michel Melot, « Que reste-t-il du pittoresque ? », dans Lucie Goujard, Annette Haudiquet, Caroline Joubert et Diederick Bakhuys (dir.), *Voyages pittoresques. Normandie 1820-2009* (cat. exp., Cean, Rouen, Le Havre), Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 19.

⁵ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, op. cit., t. I, p. 18-22 ; t. II, p. 247.

monde aimable et globalement ordonné, que les « transformations mécaniques » ne viennent aucunement troubler. Un monde socialement convenable aux yeux d'une élite à laquelle prestigieux service en porcelaine de Sèvres est destiné. Digne d'un cadeau princier, le *Service des arts industriels* conçoit et entretient, pour l'agrément des convives – en de grandes occasions – l'agréable rêve, ludique et instructif, d'une France au travail où règnerait la joie, dans l'union de la tradition et de l'ambition industrielle.

3. Splendeur et crépuscule de la sidérurgie classique

Préambule : le maréchal-ferrant, Vulcain et la forge d'affinerie

Le réseau de relations déployé par Jean-Charles Develly pour l'accomplissement de son programme officiel suggère assez les difficultés rencontrées par les artistes désireux de peindre, par curiosité ou par goût, les intérieurs usiniers. Pourtant, quelques titres, glanés à la lecture des livrets du Salon, laissent espérer quelques redécouvertes. Ainsi Jean Houël exposait-il en 1808 *L'intérieur d'une verrerie*. En 1819, Brun envoyait au Salon *Les fileuses normandes* – scène rurale ? – et Théophile Beheaghel un *Atelier de teinture*. On note, outre la désormais célèbre – et localisée – *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine* d'Etienne Bouhot, l'envoi par Etienne Dubois, au même Salon de 1824, de *L'Intérieur d'un laboratoire d'une fabrique de papier de tenture*. Au Salon de 1833, enfin, Pierre-Jules Jollivet exposait un *Intérieur de forge, dans les ateliers de MM. P. et Louis-Vincent Fouquet* *L'Intérieur d'une clouterie*. La thématique de la sidérurgie semble déjà privilégiée. La tendance est confirmée par les collections de dessins : à côté du *Four à chaux*, très rustique, de Jean-Marie Amelin, et de sa difficilement lisible *Fabrique de produits chimiques de M. Laurent* à Montpellier, émergent la *Vue intérieure de la forge de Paimpont en 1804*, les lavis et fusain de Stéphanie de Virieu montrant les forges d'Alivet et de Bonpertuis et l'intérieur de la *Forge de Meillant* dessiné à la plume par Jean-Lubin Vauzelle en 1816. Ces œuvres, dont il faudra comprendre l'origine – découvertes fortuites ou commandes autorisant l'accès ? – offrent plusieurs interprétations des ateliers d'affinage classiques au bois. Il est nécessaire de

les distinguer, en préambule, des sujets traditionnels du maréchal-ferrant et de la forge de Vulcain¹.

La figure du maréchal-ferrant a régulièrement fourni, depuis la fin du XVIII^e siècle – on songe aux envois de Demarne – le sujet de nombreuses toiles exposées au Salon. Entre 1800 et 1870, les envois de « maréchaux-ferrants » et de « forges de villages » s'élèvent à 49 au moins, soit plus d'un tiers des 137 scènes artisanales recensées à la lecture des livrets². On en compte au moins 19 dans les salons de la monarchie censitaire, le sujet semblant même gagner en notoriété : un envoi sous l'Empire (*Un maréchal*, de Swebach), 6 envois sous la Restauration (dont *Une forge de village* de Géricault, en 1824, et *Une forge* d'Emile de Lansac en 1831), enfin 12 envois sous la Monarchie de Juillet dont l'*Intérieur de forge* de Rosine Parran, exposé en 1838 et conservé au musée des Beaux-Arts d'Angers. Hors du Salon, et pour se limiter à la France, on retrouverait *Le Forgeron* d'Eugène Delacroix, vigoureuse esquisse aux couleurs chaudes, où l'effort de l'artiste à suggérer la vivacité des gestes – un bras droit élané vers l'arrière, dont la main tient fermement le marteau, une main gauche tenant une pince, serrant une pièce incandescente réduite à quelques traits, fortement appuyée sur l'enclume – l'emporte sur la restitution du visage et des outils³. On sait que Delacroix, finalement, ne devait tirer de ce « sujet éminemment traditionnel », en 1833, qu'une « petite aquarelle virtuose, évoqu[ant] les peintres de la réalité du XVII^e siècle »⁴. Il faudrait encore distinguer, jalonnant les décennies suivantes, les forges très rurales de Charles-François Daubigny⁵, François Bonvin, Millet ou Sisley. Si Thoré, dès 1838, évoquant *Les forgerons de la Corrèze* de Jeanron – toile exposée en 1836, lors du précédent Salon –, admirait la « tournure puissante et délibérée des deux forgerons, dont l'un coupe du pain à une pauvre femme », a voulu y trouver le renouvellement conjoint du sujet et de la forme, l'expression de « tout ce qu'il y a de grandeur dans la nature humaine de toutes les classes » ;

¹ La distinction entre les scènes de forges dites industrielles d'une part, et les forges de villages et les forges mythologiques d'autre part, est suggérée, avec raison, par une solide tradition historiographique : Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *La représentation du travail*, op. cit. (1977), p. 15-17 (notons que *Le Forgeron* de Daumier ne date pas de 1839 mais de 1865 environ : cf. *Daumier, 1808-1879*, cat. exp. Ottawa, Paris, Washington, 1999, p. n° 201, p. 350, notice par Michael Pantazzi) ; Pierre Vaisse, « La machine officielle... », loc. cit. (1983), p. 39 ; Klaus Türk, *Bilder der Arbeit*, op. cit. (2000), p. 75-81 (chap. 5, « Schmieden »).

² Le recensement, dans les livrets du Salon de Paris, des titres évoquant les activités dites « artisanales », suggérant la représentation d'un homme ou d'une femme seuls au travail au sein d'un atelier rural, éventuellement urbain, s'est effectué, dans le cadre de la présente étude, conjointement au recensement des « images de l'industrie ».

³ Eugène Delacroix, *Un Forgeron*, huile sur toile, 32,3 x 24 cm, années 1820, coll. part. Voir Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1832-1863*, Oxford, Clarendon Press, 1986, vol. III, p. 317 ; repr. n & b, vol. IV, pl. 341.

⁴ Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 61.

⁵ Charles-François Daubigny, *La forge* [avant 1857], plume et encre brune, musée du Louvre, département des arts graphiques, R.F. 5586, recto. Plusieurs dessins de l'album ont été gravés en 1857 chez A. Cadart (notice de l'œuvre : <http://arts-graphiques.louvre.fr>).

si Léon Rosenthal, après Thoré, comptait le tableau de Jeanron parmi les indices d'une évolution des sensibilités conduisant vers le « réalisme », constatons que l'éventuelle innovation formelle – l'œuvre a malheureusement disparu¹ – ne prend appui que sur une modeste révision du sujet. Il n'est pas question d'industrie dans une scène de village ou dans le portrait d'un maréchal-ferrant, qu'il soit rural ou urbain. Si le clair-obscur offre un point commun évident à toute représentation du travail au feu ; si l'étude des postures et des gestes des forgerons de village, majoritaires, révèle une évolution du regard sur le travail, ces œuvres demeurent assurément « inaptées à figurer l'Industrie ou la Métallurgie »². Le cas des forges de Vulcain est très différent. Le recours à la figure mythologique – à son abondante tradition iconographique³ – permet d'évoquer la Guerre par l'intermédiaire de la fabrication des armes. Par suite, le forgeron torse-nu qui, à partir de la Monarchie de Juillet dans les décors du Palais Bourbon (le Salon du Roi, par Delacroix, avant 1838), de la Cour des Comptes (l'escalier par Chassériau, de 1844 à 1848)⁴, puis dans l'œuvre de Puvis de Chavannes pour l'escalier d'honneur du musée d'Amiens (1864), en vient rapidement à signifier le travail et l'industrie. Ces symboles sont promis à un bel avenir dans les décors des édifices publics sous la Troisième République⁵. A ce titre, la célébration par François Bonhommé, sous le Second Empire, de l'ouvrier métallurgiste – représenté tel qu'en lui-même – sur les parois de la salle de dessin de l'Ecole impériale des Mines, demeure une exception.

Qu'en est-il du regard porté sur l'intérieur des « usines », c'est-à-dire, au premier sens du terme, sur les établissements sidérurgiques ? Avant le milieu des années 1830 et les premières représentations de « forges à l'anglaise », quelques œuvres, très rares mais d'une grande force évocatrice, témoignent d'impressions variées devant les espaces et les procédés de la sidérurgie classique, au bois, à l'heure de sa splendeur, de son maintien ou de son crépuscule.

¹ Le dessin conservé au musée du Louvre, département des arts graphiques (*Forgeron au repos*, crayon noir estompé sur papier blanc, 0,344 x 0,195 cm, S.b.g., « Jⁿ 1836 », inv. R.F. 15868), décrivant « torse nu et en sabots, un homme du peuple au repos », ne peut sans preuve être rapproché de la toile exposée au Salon : Marie-Martine Dubreuil, *Philippe-Auguste Jeanron. Peintre, dessinateur et graveur* (cat. exp. Calais, 5 déc. 2003-7 mars 2004), Calais, musée des Beaux-Arts et de la dentelle, 2003, p. 66.

² Pierre Vaisse, « La machine officielle... », *loc. cit.*, p. 39.

³ Klaus Türk, *op. cit.*, p. 75-81.

⁴ Pierre Vaisse, *loc. cit.*, p. 26-40 ; Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat (dir.), « Chassériau. Un autre romantisme », cat. exp., Paris, R.M.N., 2002, cat. 118, p. 220.

⁵ Thérèse Burollet, Daniel Imbert, Franck Folliot (dir.), *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1986.

Un dessin anonyme, communément titré *Vue intérieure de la forge de Paimpont en 1804*¹ montre une équipe de huit ouvriers affairés dans l'atelier d'affinerie, parfaitement lisible, du grand établissement breton (**ill. 208**). Point d'effet de clair-obscur ici. A la plume et à l'encre brune, l'artiste a souligné les contours des murs, de la haute charpente, des équipements et des figures, soignant le dessin, usant avec parcimonie des traits de remplissage. On ignore si l'ambition descriptive de ce grand dessin (52 x 64 cm) fut dictée par une commande. Il s'agit de l'atelier d'affinerie de la « Grande Forge » de Paimpont, succinctement décrit vers 1815 par un inspecteur des mines : « une grande forge composée de deux affineries, une chaufferie (qui sont en activité pendant 6 à 9 mois) et deux gros marteaux »². L'œuvre est exceptionnelle en ce qu'elle montre l'ensemble d'une forge d'affinage utilisant le procédé « wallon », auquel la Bretagne est demeuré fidèle³ et dont le principe « est de fondre d'abord la gueuse, d'obtenir une loupe qui est ensuite réchauffée pour être martelée »⁴. L'une des affineries est à gauche, l'autre au fond. La chaufferie est à droite, au premier plan. A gauche, l'imposant marteau est représenté avec soin : on reconnaît notamment, mû par la roue hydraulique, l'arbre à cames et les « différens cercles ou frettes de fer qui le fortifient », détaillés sur la planche VI de la 4^e section consacrée aux « Forges » dans le *Recueil de planches* de l'*Encyclopédie*. Certes, les planches de Louis-Jacques Goussier montrent une forge champenoise établie selon le procédé comtois, réunissant dans un même foyer la décarburation (affinage proprement dit) et le réchauffage. Certes, elles accompagnent le texte d'Etienne-Jean Bouchu qui promeut le système comtois et condamne la technique wallonne, rationnelle et productive, mais trop peu économe en combustible. Cependant l'outillage représenté, de fait, varie peu. A condition de fragmenter le regard, d'isoler chaque détail, la comparaison entre la planche VI de Goussier et ce dessin anonyme peut encore, un temps, se justifier : les ouvriers « port[ent] sensiblement le même costume que

¹ Cat. 206.

² A.N. F 14 4360, Notice sur les mines, non signée, s.d. [v. 1815], cité par Geneviève Le Louarn, « Usine métallurgique dite forges de Brécilien, puis forges de Paimpont », synthèse, sources et bibliographie (avec Marina Gasnier) pour le dossier du Service régional de l'Inventaire de Bretagne, 1982-2001 (<http://patrimoine.region-bretagne.fr>).

³ Denis Woronoff, *L'industrie sidérurgique en France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, EHESS, 1984, p. 288-289 ; Jean-Yves Andrieux, *Forges et hauts fourneaux en Bretagne, du XVII^e-XIX^e siècle : Côtes du Nord, Saint-Herblain*, CID Editions, 1987 (à titre de comparaison, l'exemple de l'Ille-et-Vilaine, où se trouvent les forges de Paimpont, n'étant pas abordé).

⁴ Denis Woronoff, *L'industrie sidérurgique en France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, EHESS, 1984, p. 288. Détail dans Jean Henri Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour obtenir de la fonte, du fer ou de l'acier*, t. III, Paris, Firmin Didot, 1812, p. 44, 58 et suiv.

dans les planches de l'*Encyclopédie* : chapeau, blouse en cuir, "patins" de bois (sorte de sabots) pour éviter les brûlures »¹. Mais l'artiste anonyme n'accomplit aucune sélection des opérations et des figures, qui parfois se masquent partiellement, disposées à l'arrière comme au premier plan. Il n'opère aucune schématisation didactique. Déjà, l'intention n'est plus tout à fait de narrer la production, de présenter les manières de faire, mais de traduire une impression sur l'espace de travail. On y verra, construisant un lien avec les œuvres les plus libres du siècle précédent, l'une des constantes de la représentation artistique de l'industrie dont le rapport demeure complexe et souvent distant avec l'illustration technique. Une nouvelle fois, c'est l'atelier dans sa profondeur qui est montré, son architecture, le nombre de ses ouvriers, l'activité courante enfin, suggérée par l'encombrement du premier plan, parsemé d'outils, de fers en barres et d'objets divers. Une statue de saint trône au dessus de la porte, au fond, qui ancre la scène dans le quotidien². Le divorce n'a pas lieu entre le pittoresque et la permanence de l'ambition descriptive.

Les autres vues intérieures d'affineries sont plus suggestives, plus personnelles. Stéphanie de Virieu (1785-1873), probablement sous l'Empire, a visité en voisine, sans contrainte, les forges d'Alivet et de Bonpertuis près de Rives, dans la vallée dauphinoise de la Fure (ill. 209, 210). Elle profita peut-être d'une relation commerciale avec les maîtres de forges. En 1800, la famille de Virieu³, radiée de la liste des émigrés, s'était vue en effet restituer la propriété des bois de Virieu. L'aquarelliste, fille aînée de François-Henry de Virieu, député de la noblesse à l'Assemblée des Etats-Généraux, décédé en 1793 lors de l'insurrection de Lyon, relate dans ses *Souvenirs* l'événement capital : « au moment de partir à la guerre d'Italie et la bataille de Marengo, le premier consul signa notre radiation. Plus tard, il raya en masse, et la plupart des émigrés rentrèrent ; mais le gouvernement ne leur rendit point les bois non vendus, comme il l'avait fait pour les premiers rayés. Il s'était aperçu que ces bois avaient une valeur considérable (...) ; ceux de 600 arpents avaient été remis au domaine de l'Etat. Les nôtres n'avaient pas cette étendue, probablement les pentes rapides sur lesquelles ils sont situés leur avait donné l'apparence et les avaient sauvés »⁴. Faute d'archives

¹ Jean-Yves Andrieux a esquissé une lecture technique de cette œuvres dans *Les Travailleurs du fer*, Gallimard, 1991, p. 54 et *id.*, « La fabrication du fer de 1770 à 1830 : évolutions et pesanteurs », dans Jean Dhombres (dir.), *La Bretagne des savants et des ingénieurs, 1750-1825*, Rennes, Editions Ouest-France, 1991, p. 184.

² Marie-Laure Griffaton, « Les représentations industrielles au XIX^e siècle : François Bonhommé et ses contemporains », *Pierres et terre*, n° 33, mai 1990, p. 142.

³ C'est-à-dire la comtesse Elisabeth de Virieu – veuve de François-Henry de Virieu – et ses trois enfants, Stéphanie, Emilie et Aymon (synthèse généalogique par Yves Soulingeas, plaquette de l'exposition *Stéphanie de Virieu. Regards*, AD Isère, 1996).

⁴ Stéphanie de Virieu, *Souvenirs*, s.d. [années 1860], manuscrit, archives du château de Virieu (remerciements à Marie-Françoise de Virieu et Yves Soulingeas).

accessibles¹, on ne peut encore attester que les bois du domaine furent employés dans les aciéries de la vallée de la Fure. Reste que le combustible manquait à proximité. Déjà, en 1724, selon la « Réformation des eaux et forêts », les maîtres de forge s'approvisionnaient jusque dans les Terres froides, à Virieu, Pupetières ou Paladru². En 1805, « toutes les usines de Renage sont alimentées par des charbons que l'on tire jusqu'à près de 8 lieues des fabriques »³. Une industrie en déclin : malgré « de brefs sursauts liés aux besoins militaires »⁴, au cours de la période révolutionnaire, la métallurgie rivoise, pourvoyeuse d'armes blanches et d'outils agricoles, souffrait conjointement de la chute de ses débouchés (concurrence stéphanoise, interruption des exportations par Beaucaire vers la Méditerranée lors des guerres de la Révolution et de l'Empire), d'une forte pénurie de bois, de fonte et de main d'œuvre, enfin du refus, par les maîtres de forge, de renoncer à une technologie éprouvée, mais bientôt incapable de concurrencer les aciers à la houille. L'introduction des procédés anglais fut tardive dans la vallée de la Fure : en 1842, à Fures, et en 1857 à Bonpertuis, après le rachat de l'établissement par Alphonse Gourju en 1857⁵.

Stéphanie de Virieu logea au château de Lemps, non loin de Virieu, dès 1801⁶. Elle « dessinait avec une ardeur incessante »⁷, en Dauphiné comme à Paris, où la jeune élève se perfectionna, à l'occasion de nombreux séjours entre 1805 et 1810, auprès de plusieurs maîtres, dont David⁸. Aux forges d'Alivet et de Bonpertuis, elle aura trouvé l'occasion de s'exercer, d'exprimer ses impressions furtives face à l'intérieur d'aciéries traditionnelles. L'aquarelliste observe l'intérieur de bâtiments à l'architecture de granges, dont les installations relèvent d'une technologie élaborée à partir du XVI^e siècle⁹. Assurément, Stéphanie de Virieu ne célèbre pas l'industrie moderne. Elle le fit plus tard, par écrit, lors d'une visite des mines de fer de La Voulte, une affaire, il est vrai, dans laquelle son frère Aymond s'était investi¹⁰ : « J'ai visité La Voulte en 1837 (...) Enfin, le bon ordre, l'aisance

¹ « Les archives de l'usine de Bonpertuis [ont] été dispersées à la suite de la guerre de 14-18 » (Roger Chabout, « Les Forges de Bonpertuis jusqu'en 1920 », *Chroniques rivoises*, n° 23, mai 1997, p. 18, note 5). Le fonds des forges d'Alivet, déposé aux archives départementales de l'Isère, est en cours de classement.

² A.D. Isère, II C 934, « Réformation des Eaux et Forêts », 1724, cité par Roger Chabout, « La métallurgie à Renage », *Chroniques rivoises*, n° 8, nov. 1989, p. 32.

³ A.D. Isère, L 507, cité par Roger Chabout, « La métallurgie à Renage », *loc. cit.*, p. 36.

⁴ Eric Verdel (dir.), *Les traditions métallurgiques de la vallée de la Fure, des origines à nos jours*, Charavines, Musée des Trois Vals/Lac de Paladru, 1999, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 36-48 ; Roger Chabout, « Les forges de Bonpertuis jusqu'en 1920 », *Chroniques rivoises*, n° 23, mai 1997, p. 17-20.

⁶ Stéphanie de Virieu, *Souvenirs*, source citée, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁸ Yves Soulingeas, *Stéphanie de Virieu. Regards* (cat. exp.) Grenoble, A.D. Isère, 1996, p. 11.

⁹ Eric Verdel (dir.), *op. cit.*, p. 20-36.

¹⁰ Il s'était engagé dans l'affaire à l'invitation de « M^r de Fréminville qui en était président », et avait décidé de « substituer le gouvernement monarchique au républicain qui les menait à une ruine complète » en choisissant

qui en résulte avaient changé la population, procuré des ouvriers fidèles, actifs, s'intéressant à l'entreprise. Ils me parurent peu nombreux par rapport à la grandeur des travaux, mais les mines étaient si riches et commodément placées qu'elles exigeaient aussi peu de travail que possible »¹. Mais, par contrainte pratique ou par choix, l'aquarelliste ne rapporta aucun dessin de cette visite.

Dans la forge d'Alivet² (**ill. 209**), elle choisit un format presque carré (20 cm environ) pour traduire, au lavis, sa perception de l'atelier traditionnel. Voici encore, face à l'usine, le désir de prendre du recul : l'artiste excelle dans la restitution du volume, à la fois amplifié et simplifié. La hauteur de la cheminée est soulignée par le contraste des tons, les surfaces unies au lavis brun et, devant le feu, la taille réduite des figures. Le foyer unique attire les regards : selon la méthode rivoise, « on affine et traite l'acier dans un seul foyer »³. En outre, « à Rive (sic), le vide du foyer des aciéries est plus grand que celui des forges ordinaires, il a 3 pieds en carré, et 4 pieds et demi de profondeur (...) tous ces foyers sont couverts d'une grande cheminée à laquelle il est bon de donner de grandes dimensions, afin que les ouvriers puissent entrer dedans, pour y manœuvrer, lorsque les circonstances l'exigent »⁴. L'artiste distingue d'autres verticales, révélant certains détails techniques : deux traits, à gauche du foyer – deux traits de lumière – désignent les éléments verticaux d'une tringlerie qui relie la roue hydraulique aux deux soufflets posés au sol⁵. Mais leur fonction, dans l'image, est avant tout plastique. Ces lignes verticales sont équilibrées par les horizontales de la charpente et le linteau du foyer, conférant à l'atelier grandeur et simplicité. Le regard est porté vers la toiture et le mur éventrés – par l'artiste ? – qui laissent passer la lumière et s'ouvrent sur le profil esquissé d'un bâtiment voisin. L'esthétique de la ruine gagne la forge rustique. Dans le vaste volume, les figures se perdent, mais l'aquarelliste a perçu le temps nécessaire de la pause, après l'épreuve devant le feu. Pour composer l'intérieur de la « fabrique d'acier à Bonpertuis près Voiron »⁶, elle s'est approchée de l'action et du foyer (**ill. 210**). Trois figures au travail sont éclairées par le foyer, entretenu par un imposant soufflet. Dans l'axe, entre la trempe et le

« pour monarque, c'est-à-dire pour directeur tout puissant, M. Genissieu ». La satisfaction aristocratique colorait ainsi la description des installations renaissantes (Stéphanie de Virieu, *Souvenirs*, source citée, p. 234).

¹ *Ibid.*, p. 235.

² Cat. 203.

³ Jean Henri Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour obtenir de la fonte, du fer ou de l'acier*, Paris, Firmin Didot, t. IV, 1812, p. 52 ; détail p. 62-63.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ Remerciements à Alain Schrambach ; plusieurs restitutions, en images de synthèse, d'intérieurs de forges de la vallée de la Fure sont rassemblées dans l'étude de Jean-Pierre Moyne, Jean-François Parent, Henri Rougier et Alain Schrambach, *La naissance d'une vallée industrielle en Dauphiné : la vallée de la Fure*, rapport intermédiaire de recherche, Conservatoire du patrimoine de l'Isère, Équipe archéologique de Charavines, Cd-Rom, 2001.

⁶ Cat. 202.

foyer, la lumière de l'ouverture, aveuglante, ne peut atteindre à gauche l'ouvrier assoupi dans l'ombre. Les nuances de noir offrent à l'artiste d'exprimer un sentiment de torpeur mêlé de fascination.

Très proche est la vision de Jean-Lubin Vauzelle (1776-1837), voyageur chanceux, ou simplement curieux, qui durant l'été 1816 entra dans la « forge de Meillant »¹ (ill. 211). L'élève de Perrin et d'Hubert Robert, dessinateur du comte de Laborde en Espagne, bientôt collaborateur du *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France* (Normandie, 1820) de Taylor, Nodier et de Cailleux, avait pris « en modeste précurseur (...) la diligence jusqu'à Nantes, puis à pied, par Angers, Saumur et Tours, [avait] gagn[é] Bourges »². A Meillant – en témoignent les dessins de la collection Destailleur –, il avait décrit en archéologue le château des Mortemart, multipliant les détails, composant vues d'architecture et intérieurs³. Quelques détails d'ornements figurent au verso de la « forge de Meillant ». Vauzelle montre vraisemblablement l'affinerie de la grosse forge de Charenton-du-Cher, relevant du complexe sidérurgique de Meillant-Charenton – dont la fondation remonte aux années 1590-1600 –, propriété de la famille de Mortemart. En effet, à Meillant-même, en contrebas du château, s'élevait non pas une forge mais un haut-fourneau et sa halle à charbon⁴. A la plume et à l'encre de Chine, l'artiste compose un « intérieur » associant description de l'architecture et mise en scène des figures. Le long drôme, c'est-à-dire, en Berry et Nivernais, cette « grosse pièce de charpente placée au-dessus d'un marteau de grosse forge et servant à le consolider »⁵ domine l'espace de l'atelier. Deux ouvriers presque statiques, l'un au four (?), à gauche, l'autre au marteau, à droite, occupent un second plan sans réelle animation. Au premier plan à droite, deux autres – également protégés de tabliers – les regardent, suggérant le possible intérêt de la scène. Mais le soin accordé au dessin de l'ouvrier en pause – motif récurrent, on le constate, des scènes sidérurgiques – neutralise l'activité par une étrange évocation du calme de l'atelier, sentiment conféré par la simplicité de l'esquisse, sans contrastes de lumière.

Ces quelques œuvres suggèrent l'émergence discrète, au cours des premières décennies du XIX^e siècle, du thème de la forge d'affinerie dont la *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine*⁶ (ill. 212) d'Etienne Bouhot, peinte en 1823, constitue sans doute

¹ Cat. 796.

² Jean Adhémar, *Les lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, op. cit., p. 213.

³ Bnf, Département de estampes et de la photographie, coll. Destailleur, Ve 26 m in-fol. (9 dessins).

⁴ Patrick Léon, « Meillant, édifice industriel, fourneau (détruit) », dossier de l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Centre, IA00011055 (www.merimee.fr).

⁵ Jacques Corbion, *Le Savoir...fer. Glossaire du haut-fourneau*, t. II, 4^e édition, chez l'auteur, 2003, p. 1139.

⁶ Cat. 270.

l'expression la plus maîtrisée. Mais avant de l'étudier en détail, notons que la série n'est pas close. Le sujet a suscité l'intérêt d'autres artistes. Des redécouvertes sont à prévoir, dévoilant d'autres regards sur la forge. Le Musée-Site- Buffon de Montbard conserve depuis 2005 un clair-obscur à la forge d'affinerie¹ (**ill. 218**) portant la signature de Mélanie Vidal², épouse Goetz, peintre de genre et d'intérieur née à Paris en 1809, décédée à Mulhouse en 1877, qui exposa à Paris comme en province au cours des années 1820 et 1830³. L'huile sur toile (57 x 71 cm), en cours d'étude, est dédiée à « M. de Préaulx »⁴ dont l'identité doit permettre éventuellement de localiser la scène. Datée de 1828, il s'agit d'une œuvre de jeunesse, aux figures encore perfectibles. Ces deux forgerons toutefois, au travail devant le foyer comme au marteau, sont traités avec vigueur. Mélanie Vidal a recherché le mouvement, l'action héroïque des hommes dans l'univers de bois et de métal dominé par la silhouette massive et obscure de l'ordon.

L'hommage paisible avant le crépuscule : Etienne Bouhot

La qualité de composition, le métier irréprochable et le raffinement luministe de la *Vue intérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine*⁵ (**ill. 212**) d'Etienne Bouhot (1780-1862), exposée au Salon de 1824, tranche avec ces quelques évocations, simples esquisses ou toiles de jeunesse. Et l'on comprend sans mal pourquoi le tableau et son inséparable pendant, la *Vue extérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine*⁶ (**ill. 217**) ont depuis leur acquisition en 1982 par Association pour la sauvegarde et l'animation des Forges de Buffon, rejoint les œuvres de François Bonhommé parmi les icônes de l'histoire industrielle, en France et au-delà⁷. Ils sont désormais dignement exposés, depuis novembre 2009, dans une salle dédiée aux collections du musée de la Sidérurgie en Bourgogne du Nord, au sein du musée du pays châillonnais

¹ Cat. 287.

² François Nédélec, conservateur du Musée-Site- Buffon, « Note d'opportunité » pour l'acquisition de l'huile sur toile de Mélanie Vidal-Goetz montrant l'intérieur d'une forge, 2005.

³ Annie Haudiquet (dir.), *Les Salons retrouvés. Eclats de la vie artistique dans les salons du nord de la France (1815-1848)*, op. cit., t. II, p. 177-178.

⁴ Inscription sur le cadre.

⁵ Cat. 270.

⁶ Cat. 272.

⁷ Notamment : *Die zweite Schöpfung*, op. cit. (Berlin, 2001), p. 162-163 ; l'exposition *Pays'âges... au début, il y avait la forêt*, (Lille, musée d'histoire naturelle, 16 déc. 2007 - 03 août 2008) présenta les deux toiles en ouverture de la section « Le paysage hérité. Le paysage de l'industrie » (Sylvie Beckary, *Pays'âges... au début, il y avait la forêt*, Lille, musée d'histoire naturelle, 2007, p. 49-90).

Trésor de Vix. De multiples reproductions¹ ont fait de ces toiles l'expression d'un trait de civilisation. Usage légitime, assurément : Bouhot lui-même, en associant les deux œuvres lors du Salon de 1824, deux vues montrant pourtant, on va le voir, deux établissements distincts, en leur donnant un titre similaire, très approximativement topographique – plus de détails eurent sans doute fort peu intéressé le public – il leur attribuait de fait une dimension symbolique. Faut-il compter les œuvres d'Etienne Bouhot parmi les images de la « révolution industrielle » conquérante² ? Il convient, pour apprécier la signification de ces œuvres et peut-être mieux comprendre les choix formels de l'artiste, de revenir sur les circonstances très locales de leur création, en s'appuyant sur les archives et dessins légués en 1991 par la famille du peintre au musée municipal de Semur-en-Auxois³, et sur la documentation relative aux établissements visités⁴.

La première mention d'une vue intérieure de forge est consignée, dans le livre de compte de l'artiste, sous le nom de « M^r de Malmont, à Montmoyen (Côte d'Or) » : « toile de 6 (...) une vue intérieure de la forge d'Ampilly (...) à 150 fr »⁵. Dans le même lot, comprenant six toiles, Denis Mairetet de Malmont, propriétaire de la forge de Montmoyen⁶, faisait l'acquisition d'une vue extérieure de son établissement (légèrement plus chère, 200 francs, sans précision de dimension), également perdue⁷. La date portée en marge, « An 1822 », semble attester – mais peut-être s'agit-il d'une mention rétrospective – que l'artiste fut autorisé à franchir le seuil de la forge d'Ampilly-le-Sec avant que le maître des lieux, Valère Cousturier, ne lui commande en 1823 les deux petits paysages montrant la « vue extérieure du haut fourneau d'Ampilly » et la « vue extérieure de la forge dite du haut d'Ampilly »⁸ (ill. 215). C'est en 1823 également que l'artiste offrit à son commanditaire une « vue intérieure de la forge d'Ampilly », au format plus réduit que celle de Malmont (peut-

¹ La dernière en date : Guy Lemarchand, *L'économie en France de 1770 à 1830. De la crise de l'ancien régime à la révolution industrielle*, Paris, Armand Colin, « collection U, Histoire », 2008, repr. de couverture.

² Sylvain Boyer, « Vue intérieure [et] Vue extérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine », dans Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), *Les années romantiques, 1815-1850, op. cit.* (Nantes, 1996), p. 338-339 ; Matthieu Pinette, « Etienne Bouhot ou la gloire du romantisme provincial », dans Sandrine Balan (dir.), *Etienne Bouhot, op. cit.* (2001), p. 101.

³ Semur-en-Auxois, musée municipal, *Archives Etienne Bouhot* (remerciements à Sandrine Balan).

⁴ Serge Benoit et Bernard Rignault, « Le patrimoine sidérurgique du Châtillonnais », *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. XXXIV, 1984-1986, p. 387-448 ; Serge Benoit, *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or (2003), op. cit.* Serge Benoit a généreusement mis à notre disposition la très riche documentation rassemblée durant cette enquête historique, archéologique et patrimoniale.

⁵ *Archives Etienne Bouhot*, livre de compte, p. 11.

⁶ Serge Benoit, « Montmoyen. La Forge », *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or, op. cit.*, n. p.

⁷ Le tableau, reprenant le même sujet, exposé au Salon de 1824 fut acheté, on va le voir, par M. Delanneau.

⁸ *Archives Etienne Bouhot*, livre de compte, p. 11.

être une copie en réduction), signée et datée « Bouhot, le 8 Avril 1823 »¹ (**ill. 214**). Il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une commande. L'artiste, au-delà de la stricte relation de clientèle, semble avoir découvert un sujet intéressant et original digne d'une présentation au Salon. Ainsi s'expliquerait l'exclamation tardive adressée par Philibert Bouhot à son père, dans une lettre datée du 1^{er} septembre 1823. Le fils du peintre semble louer le choix d'un sujet neuf : « oh ! que nous voudrions voir tous les trois la forge en activité que tu vas peindre incessamment »². Il annonce probablement l'exécution de la toile, également datée de 1823, qui fut exposée l'année suivante. Par suite, la distinction est assez nette entre les commandes de Valère Cousturier – trois petits tableaux d'architecture, une esquisse d'intérieur offerte – et la toile plus ambitieuse que l'artiste entendit faire connaître au public. On sait que les deux tableaux du Salon, en effet, ne furent pas acquis par les maîtres de forge : la même année, l'artiste les vendait – au prix déjà plus élevé de 350 francs chacune – à M. Delanneau, directeur du collège Sainte-Barbe à Paris. Le livre de compte précise : « Vue intérieure de forge (Ampilly, Côte d'Or) (toile de six) », et « Vue extérieure de forge (Montmoyen, Côte d'Or) (idem) »³ (**ill. 212, 217**). Delanneau, compatriote et ami de l'artiste, qui l'hébergea durant ses séjours bourguignons, autorisa l'exposition des deux toiles au Salon de Paris en 1824, puis aux salons de Lille et de Douai en 1825. Ainsi les vues extérieures et intérieures des forges de Montmoyen et d'Ampilly-le-Sec apparaissent-elles comme le fruit d'intérêts convergents : celui d'entrepreneurs désireux de posséder quelques portraits modestes, d'abord extérieurs, de leur établissement⁴, et celui de l'artiste, tirant opportunément parti de sujets originaux récemment découverts.

A Montmoyen – toponyme inscrit par l'artiste au bas d'un dessin préparatoire⁵ –, Bouhot compose en 1822 et 1823 pour le propriétaire des lieux, Denis Mairtet de Malmont, et pour le public du Salon, le portrait d'une petite forge d'affinerie isolée, traditionnelle, au destin incertain (**ill. 99 ou 217**). Dès 1822-1823 en effet, était construite à Sainte-Colombe-sur-Seine la grande forge à l'anglaise du maréchal Marmont⁶. Une forge d'affinerie à deux feux est attestée à Montmoyen dès 1770, sur un ancien site de métallurgie médiévale mal

¹ Cat. 269, 278 et 281. Les trois œuvres sont aujourd'hui conservées, à Ampilly-le-Sec, par les descendants du maître de forge.

² *Archives Etienne Bouhot*, lettre de Philibert Bouhot à son père, 1^{er} septembre 1823, citée par Sandrine Balan (dir.), *op. cit.*, p. 45.

³ *Archives Etienne Bouhot*, livre de compte, p. 15.

⁴ Voire d'une forge voisine dans le cas de la « première » vue intérieure vendue à Malmont.

⁵ Cat. 271.

⁶ Serge Benoit et Bernard Rignault, *loc. cit.*, p. 399.

documenté¹. Mais cette petite usine ne comporte plus qu'un seul feu lorsque Denis Mairetet de Malmont la vend, en 1826, à Alexandre Delagoutte. La « micro-forge », souligne Serge Benoit, poursuit une vie difficile en marge des grands mouvements de modernisation de la branche : « une clouterie semble y avoir fonctionné au milieu du XIX^e siècle après la mise en chômage de son feu de forge. Le site paraît resté inactif dans les années 1860. Un atelier de construction de machines agricoles était en activité sur le site à la fin des années 1870 »². Durant les années 1820, le matériel est déjà vétuste. L'usine n'est aucunement promise à la modernisation comme le constate, en 1831, l'ingénieur des mines Payen : « Ce serait apparemment le cas de changer tout à fait l'établissement de la soufflerie et du marteau afin de remettre tout sur un système mieux entendu. Mais comme il s'agit ici d'une usine ancienne à laquelle on ne fera probablement des changements à cause de son peu d'importance, je réserverai pour un autre rapport les considérations au moyen desquelles on peut arriver à obtenir la plus grande économie des emplois pour une forge »³. On proposera de voir dans le choix d'une forge traditionnelle l'opportunité offerte à Bouhot d'articuler « ces deux leitmotifs du romantisme que sont le sentiment du poids de l'histoire et de la puissance de la nature »⁴ avec la restitution pittoresque du contemporain. L'usine se détache sur un ciel bleu à la lumière froide ; la référence à la peinture hollandaise est évidente dans cette petite vue d'architecture détaillée, au fini irréprochable. Bouhot montre à gauche la chaussée de l'étang et sa retenue dont les eaux alimentent la roue hydraulique « par-dessus ». L'usine n'est pas jeune, les toitures ont été reprises, « son état et la diversité des matériaux qui [la] composent témoignent d'aménagements successifs »⁵. La cheminée pyramidale, qui surmonte l'unique foyer d'affinerie, est durablement noircie en son sommet. L'activité se poursuit, paisible. Des gueuses de fonte, provenant d'un haut fourneau voisin – peut-être celui de Nod⁶ – viennent d'être livrées. Le voiturier remet un bon au maître de forge – le propriétaire ? – alors que les forgerons s'écartent, sans doute pour regagner l'intérieur de l'usine. Bouhot a représenté, au fond à droite, des logements ouvriers, inséparables de l'établissement. La beauté vient au bâtiment vétuste, en harmonie avec la nature, par la lumière et la finesse du dessin. Le même

¹ Serge Benoit, « Montmoyen. La Forge », *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or*, *op. cit.*, n. p.

² *Ibid.*

³ A.N. F¹⁴ 4326 dos. 14, Montmoyen, maintenance de l'usine à fer de Delagoutte, 1826-1832, rapport de l'ingénieur des mines Payen, 2 octobre 1831 (dépouillement Serge Benoit).

⁴ Matthieu Pinette, « Etienne Bouhot ou la gloire du romantisme provincial », *loc. cit.*, p. 100.

⁵ *Étienne Bouhot : 1780-1862 : un peintre bourguignon et le paysage du Chatillonnais* (cat. exp. Châtillon-sur-Seine, Salle des Bénédictines, 1984), Association pour la sauvegarde et l'animation des forges de Buffon, 1984, cat. 23, p. 17.

⁶ Fournisseur traditionnel de la forge de Montmoyen depuis la fin du XVIII^e siècle : A.N. F¹² 1300 B/5, Chevalier de Grignon, « Etat des fenderies, martinets, batteries, fileries, tréfileries de la Province de Bourgogne », 1778.

souci d'équilibre et la même « recherche passionnée des détails »¹ se retrouvent de manière plus évidente encore, à l'intérieur.

Que sait-on de l'usine à fer d'Ampilly-le-Sec au moment où Etienne Bouhot, en 1823, franchit le seuil de l'atelier d'affinage (ill. 212 à 214) ? Depuis 1821, Claude Cousturier, son épouse et son fils Valère sont propriétaires de l'établissement. Ils l'avaient acquis auprès de la famille de Sommyèvre, héritière des seigneurs d'Ampilly qui depuis 1577 possédaient sur le même site – la « Forge du Bas » – une usine indirecte établie vraisemblablement durant la première moitié du XVI^e siècle². En 1667, les Sommyèvre avaient fait rebâtir le haut fourneau tombé en ruine. Après plusieurs interruptions, ils en avaient maintenu l'activité, malgré les difficultés financières³. Valère Cousturier, en 1821, avait donc pris possession d'un bien et d'un symbole nobiliaires fort anciens. Aussi les deux petites vues d'architecture hollandisante de la forge du haut et de la forge du bas, figurent-elles peut-être aux yeux de l'entrepreneur parmi les signes culturels de cette conquête récente. Mais ces quelques toiles offrent surtout l'image des forges du passé, maintenant certes leur production, mais déjà menacées par l'évolution décisive de la sidérurgie régionale. Valère Cousturier avait été alerté par l'initiative du maréchal de Marmont. Dès la fin des années 1820, il entreprenait de tripler, à Ampilly, la production de fonte au bois par la construction d'un fourneau neuf. En 1832-1834, il édifiait une forge alimentée à la houille selon le procédé champenois⁴. Ainsi, en 1823, l'intérieur de la forge d'Ampilly-le-Sec témoignait de l'état final des ateliers d'affinage classiques au bois dans le Châtillonnais. Un état déjà ancien, hérité d'une adaptation technique survenue durant le deuxième tiers du XVIII^e siècle : la méthode wallonne « fut remplacée par un procédé dans lequel l'affinage et le réchauffage étaient désormais effectués dans un seul foyer, appelé *renardière*, ce qui permettait une économie de l'ordre de 15 % sur la consommation en combustible, à une période où les prix du bois connaissaient de plus en plus fortes tensions »⁵. Si la documentation demeure chétive concernant l'architecture de l'affinerie d'Ampilly-le-Sec, rapidement détruite à l'initiative de Valère Cousturier, les vestiges de plusieurs forges châtilloises attestent que les transformations apportées suite à l'adoption du foyer unique, n'affectèrent que sommairement les bâtiments : « réduction (...) du nombre de cheminées surmontant chaque atelier, accompagnée d'un remaniement de leurs

¹ Sylvain Boyer, « Vue intérieure [et] Vue extérieure d'une forge près Châtillon-sur-Seine », *loc. cit.*, p. 339

² Serge Benoit, « Ampilly-le-Sec. La forge (anciennement Forge du Bas) », *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte d'Or*, *op. cit.*, p. 3.

³ Guy Antonetti, « Recherches sur la propriété et l'exploitation des hauts fourneaux du Châtillonnais », *La Révolution en Côte-d'Or*, nouvelle série, fasc. 13, Dijon, archives départementales de la Côte-d'Or, 1973, p. 19-20 ; Serge Benoit, « Ampilly-le-Sec. La forge (anciennement Forge du Bas) », étude citée, p. 3.

⁴ Serge Benoit, « Ampilly-le-Sec. La forge (anciennement Forge du Bas) », étude citée, p. 3-4.

⁵ Serge Benoit et Bernard Rignault, *loc. cit.*, p. 392.

toitures »¹. Concernant les équipements, la proposition d'Etienne Bouhot peut encore être confrontée à la description d'Etienne-Jean Bouchu, aux planches de Louis-Jacques Goussier – notamment la pl. V, « Cingler le renard », de la 4^e section consacrée aux « Forges » – pour le *Recueil de planches de l'Encyclopédie*, ou encore aux chapitres traitant des « renardières » et « procédés employés pour comprimer le fer » dans la très classique *Sidérotechnie* (1812) de Jean Henri Hassenfratz², ingénieur et professeur à l'Ecole des Mines.

L'artiste a retenu le moment crucial. Le chauffeur, protégé d'un tablier, représenté au milieu, devant le foyer ou « renardière », vient de livrer une loupe de fer – ou « renard » – au marteleur qui, sous le gros marteau hydraulique à long drôme, entreprend de la cingler (**ill. 213 a et b**). Plusieurs plaques de métal sont représentées sur le sol, entre le foyer et le marteau, partiellement couvertes de scories : on suppose que le renard vient d'être « battu à coup de masse » – pour l'affermir – sur ces « plaque[s] de fonte mise[s] à fleur de terre, qu'on appelle refouloir[s] »³. Ainsi, juste après la première chauffe, le renard, incandescent, encore peu comprimé, est ici transformé en « pièce » sous le marteau. Bouhot entend saisir l'une des opérations les plus symboliques – le début de la transformation du métal par l'*homo faber* –, l'une des plus spectaculaires aussi, malgré, on le verra, le choix d'un traitement pictural tout en retenue. Le dessin de chaque opération, des installations, des outils et des postures témoigne d'une observation fine de l'atelier. Le foyer, surmonté d'une haute cheminée, est partiellement obstrué pour protéger le chauffeur : « c'est pour cet ouvrier que l'on a construit le manteau de cheminée ou le garde-vûe, pour retenir les étincelles qui sont lancées avec violence par le souffle des soufflets »⁴. Un soufflet hydraulique, dont le mécanisme est dissimulé par une importante charpente, apporte l'oxygène nécessaire à la combustion. Muni de son ringard, le chauffeur « fait avancer la gueuse pour en obtenir un autre [renard] »⁵ ou, plus certainement, prépare une seconde chauffe, qui permettra de transformer la pièce, après plusieurs martelages, en « maquettes », « bandes » ou « barres ». L'une de ces barres en cours de finition, chauffée à l'une de ses extrémités, est représentée à gauche du chauffeur, maintenue horizontalement par un pied, ou « chambrière ». La « pelle de fer », utilisée pour l'évacuation des scories notamment, est posée contre un pilier de la cheminée. Au fond, le marteleur tient fermement le renard à l'aide d'une grande « tenaille à cingler »⁶ ou « tenaille à

¹ *Ibid.*, p. 422.

² Jean Henri Hassenfratz, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour obtenir de la fonte, du fer ou de l'acier*, *op. cit.*, t. III (1812), p. 4, p. 45, 183, 208 et suiv.

³ Jean-Etienne Bouchu, « Fer. Grosses forges », *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. VII, Paris, 1757, p. 161.

⁴ *Recueil de planches*, *op. cit.*, t. 4, 1765, « Forges », pl. IV, fig. 2.

⁵ Jean-Etienne Bouchu, *loc. cit.*, p. 161.

⁶ *Recueil de planches*, *op. cit.*, t. 4, 1765, « Forges », pl. V, fig. 1.

coquille »¹. Il est bien campé, attentif : « cette opération demande de l'adresse et de la promptitude »². Un troisième ouvrier enfin, partiellement dissimulé derrière la charpenterie de l'arbre à cames, est selon les termes d'Etienne-Jean Bouchu, « le Goujat, ou aide du marteleur : il tient la bielle ou perche suspendue [interrompue par l'artiste ?] à l'extrémité de la bascule de l'empellement de la roue de l'arbre du marteau, pour donner en tirant cette perche la quantité d'eau nécessaire à la roue pour que son arbre lève lentement le marteau qui doit frapper à petits coups sur le renard ; on augmente successivement la vitesse de la roue à mesure que les différentes parties du renard se rapprochent les unes des autres, et qu'il acquiert la forme et la compacité qui lui fait donner le nom de *pièce* »³. Enfin les barres sont représentées à gauche, rangées sur le sol, et « debout contre le mur de séparation de la forge & des halles à charbon »⁴.

On comprend l'intérêt d'Etienne Bouhot pour cet intérieur d'affinerie modeste et traditionnel. Certes, depuis l'Empire, le Bourguignon s'était fait connaître pour ses larges *vedute* parisiennes, pour le métier parfait de ses vues d'architecture⁵. Mais depuis le début de la Restauration, il multiplie les « Intérieurs », genre secondaire au succès croissant qui fascine un public épris de tradition hollandaise, affichant son goût pour les perspectives maîtrisées, les détails minutieux et les effets de lumière raffinés. On savoure, au Salon, les clairs-obscur de Charles-Marie Bouton, l'exactitude et le pittoresque de Marius Granet et d'Auguste de Forbin⁶. Bouhot est remarqué pour le rendu précieux et les qualités luministes de ses intérieurs : Louis XVIII acquiert en 1822 *L'Intérieur de la chapelle de la Vierge et de l'église Saint-Sulpice*. Dans la forge d'Ampilly, il apprécie le sujet resserré et marque subtilement la profondeur de l'atelier, à la manière des maîtres hollandais, en ménageant « des arrières-plans éclatants de lumière et des premiers plans d'ombre »⁷. Il séduit par la finesse de l'exécution ; les installations comme l'architecture sont harmonieusement servies par le jeu des couleurs, dans un dégradé du brun vers le jaune ; le regard se porte vers l'arrière-plan à la douce lumière indirecte. Les figures, enfin, ajoutent le pittoresque nécessaire. Figures imparfaites, par trop statiques à l'évidence – légère faiblesse fréquemment soulignée dans l'œuvre de Bouhot. Elles s'intègrent toutefois, paisibles, à la scène ainsi composée. Pour le public du

¹ Jean Henri Hassenfratz, *op. cit.*, p. 15.

² Jean-Etienne Bouchu, *loc. cit.*, p. 161.

³ *Recueil de planches, op. cit.*, t. 4, 1765, « Forges », pl. V, fig. 2.

⁴ *Id.* pl. V, fig. 9.

⁵ Il exposa dès 1808 la très remarquable *Vue de la place Vendôme* : Sandrine Balan (dir.), *op. cit.*, p. 35.

⁶ Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p. 91.

⁷ Jacques Foucart, « Bouhot ou le triomphe d'une modestie hollandisante », dans Sandrine Banlan (dir.), *op. cit.*, p. 19.

Salon¹, secondairement pour l'entrepreneur – à qui l'artiste n'offrit qu'une modeste esquisse de son œuvre, et qui par suite ne semble pas avoir dicté sa volonté – Bouhot célèbre dans la paix et la lumière l'affinerie traditionnelle. Il la découvre et, d'emblée, lui rend hommage, à l'heure de son crépuscule.

Fut-il attiré par la sidérurgie nouvelle – à l'anglaise ? Trois ans plus tard, en 1826, Etienne Bouhot mentionnait dans son livre de compte, à l'entrée « M. Le marquis de Louvois », deux « toiles de 4 avec dorure » au même prix de 300 francs : « Une vue du château d'Ancy-le-Franc prise dans le parc », et « Une vue intérieure de la forge d'Ancy-le-Franc »². Cet « intérieur de forge » ne figure sur aucun livret de Salon consulté. Sans doute fut-il réservé à l'agrément privé du Pair de France entrepreneur, récent fondateur de l'établissement. L'artiste avait-il peint le grand fourneau au bois, dit « Notre Dame », construit en 1821, ou, plus certainement, la fonderie (moulerie) de seconde fusion, à la houille – selon la méthode anglaise – établie en 1823³ ? Ce jalon fait défaut dans l'œuvre d'Etienne Bouhot : le tableau, malheureusement, n'a pas été retrouvé. On sait tout juste que l'artiste fréquenta ce haut-lieux régionaux de la modernité sidérurgique et qu'il ne poursuivit pas dans cette voie. La carrière d'Etienne Bouhot comme peintre de forges prit fin au seuil de la grande industrie.

Haut fourneau romantique

Le haut fourneau, lieu du premier acte de la sidérurgie indirecte, n'a pas bénéficié de la même attention que la forge d'affinerie. Peut-être eût-il offert un spectacle plus éclatant, plus violent, susceptible de séduire l'âme d'un romantique. Mais le corpus est ici parfaitement squelettique : une seule œuvre – tardive – jusqu'à la fin des années 1840, deux si l'on poursuit l'enquête jusqu'à la fin du Second Empire. La lithographie de Victor Cassien et Charles Pegeron, *Haut-Fourneau d'Allevard, coulée de fonte*⁴ (**ill. 219**) apparaît tout à fait isolée, en 1837, comme sous le Second Empire *Le haut-fourneau de Sommevoire, scène de coulée*⁵ (collection particulière, **ill. 220**), grande aquarelle mélancolique composée par le Vicomte

¹ Aucun texte critique mentionnant les tableaux de forge d'Etienne Bouhot n'a encore été retrouvé. Sandrine Balan s'est récemment engagée dans cette recherche.

² *Archives Etienne Bouhot*, livre de comptes, p. 20.

³ Serge Benoit, « Un grand établissement industriel dans la vallée de l'Armançon au XIX^e siècle : les forges d'Ancy-le-Franc », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, année 1992, 124^e vol., 1991, p. 81-196.

⁴ Cat. 1041.

⁵ Cat. 2121.

Lepic après la mise à feu, en 1858, du second haut fourneau – de type écossais – de la célèbre fonderie d'art dirigée par Antoine Durenne¹. Cependant, si Victor Cassien choisit, le premier, le thème de la coulée de fonte, son œuvre n'a rien de cocasse ni de confidentielle : elle compte parmi les planches marquantes de l'*Album du Dauphiné* dont le nombre d'exemplaires encore en circulation témoigne de la diffusion relative. Surtout, elle s'inscrit sans rupture dans ce « monument (...) élevé au Dauphiné »² par lequel les auteurs et l'artiste confirment la place des « forges » d'Allevard parmi les curiosités pittoresques du tourisme local.

La planche 124 de l'*Album du Dauphiné* (tome 3, 1837), *Haut-Fourneau d'Allevard, coulée de fonte* et le texte de Jules Taulier publié en regard semblent de concert – sans que l'un ne prive l'autre de son autonomie – encourager voyageurs et curistes à prendre le chemin des Forges d'Allevard. Alors qu'en de nombreux paysages, Victor Cassien intègre les établissements métallurgiques et papeteries dauphinoises³, alors qu'il dessine, à Allevard, de manière fort paisible, le site de Pomine, il choisit, au cœur du site de La Gorge, de montrer le haut fourneau en activité. Un haut fourneau au bois : Allevard, fidèle aux exigences qualitatives des fabricants d'aciers dauphinois, n'a pas encore embrassé la voie de la fonte au coke⁴. Les banquiers Giroud, propriétaires des Forges d'Allevard depuis leur vente, le 28 mars 1831⁵, ne semblent pas avoir été hostiles à la présence de l'artiste, source possible de valorisation. Peut-être Victor Cassien rend-il compte, simplement, d'une visite offerte aux touristes. Jules Taulier s'extasie : « C'est la nuit surtout qu'il faut considérer le spectacle. Une cloche donne le signal, aussitôt les ouvriers accourent, tous sont à leur poste ; un amas de sable fin a été disposé pour recevoir le métal liquide ; des moulures y ont été pratiquées pour lui donner la forme voulue. A un signal du maître fondeur, les barres de fer se plongent dans l'ouverture du creuset, le passage est ouvert, la fonte rouge s'élanche, elle va se jeter dans les moulures de sable, d'où, quelques heures plus tard, elle est livrée aux martinets, qui l'épurent et la façonnent en longues barres de fer. La nuit, avons-nous dit, rien n'est majestueux comme le spectacle de la coulée ; cette vaste pièce éclairée par ce ruisseau de feu ; ces hommes qui, au milieu de l'incendie, paraissent embrasés ; ces étincelles qui s'élancent de la fournaise, tout cela a quelque chose d'étrange, de satanique, qui fait rêver involontairement de l'enfer »⁶.

¹ Dominique Perchet, « Sommevoire. Entre Voire et Vivoire, l'usine de M. Durenne », *Fontes, ASPM*, n° 19-20, juil. 1995, p. 22-26, repr. p. 4.

² A.D. Isère, O. 14.096, *Courrier de l'Isère*, 1^{er} octobre 1835 (*Album du Dauphiné*, annonce de la seconde livraison).

³ Cat. 1037 à 1048.

⁴ Jean-François Belhoste, *Histoire des forges d'Allevard des origines à 1970*, Grenoble, Didier Richard, 1982, p. 112-118.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ Jules Taulier, « Vallée d'Allevard », *Album du Dauphiné*, Grenoble, Prudhomme, t. 3, 1837, p. 191.

L'écrivain et l'artiste ont vécu la scène, décrite de manière sensible et juste. C'est bien le moment le plus spectaculaire qui a été choisi. Les moules ont été préparés, un fondeur a ensuite « perc[é] le massif de sable et d'argile », le métal s'est d'abord écoulé peu à peu dans le moule, puis l'ouvrier a ouvert davantage : « on débouche de plus en plus l'ouverture de la coulée, en retirant le ringard, et enfin on laisse sortir la fonte à pleine ouverture »¹.

Si les termes de Jules Taulier, confirmés par le discours de l'ingénieur, rendent admirablement compte de l'œuvre de Victor Cassien, cette dernière ne saurait s'y réduire. Cinq silhouettes fantomatiques, coiffées de chapeaux à larges bords, inspirés de la réalité mais stylisés, évoluent à l'intérieur d'un espace où règnent les ténèbres, simplement éclairé par la coulée de métal en fusion. Les ouvriers sans visages sont réduits à quelques formes simples, schématiques ; ils ne sont qu'assistants de la coulée, sujet essentiel de la représentation. L'effet de clair-obscur est saisissant. La coulée est une fête pour les yeux, spectacle réjouissant et vision d'effroi. Rien ne fait ici songer au travail ou à la production. Plus qu'à l'éventuelle superficialité d'un regard touristique, tout renvoie ici à la volonté de dissoudre la réalité de l'industrie, de la technique et du travail dans l'univers connu de l'emphase romantique. La scène est traditionnelle, mais l'emphase est nouvelle : elle est contemporaine, en cette fin des années 1830, de l'intérêt croissant accordé par quelques artistes aux intérieurs de forges à l'anglaise. Parmi les regards possibles, Victor Cassien choisit l'évocation suggestive et l'effacement de la description. Mais par là-même, emporté par le spectacle et le propos valorisant du projet éditorial, il renonce, à la différence des précurseurs du XVIII^e siècle, à interpréter l'univers technique et les conditions de travail.

*

* *

Sous la Restauration, alors que triomphe l'art des intérieurs, l'extrême rareté de la commande privée – cantonnée le plus souvent aux paysages et « portraits » d'usines –, les obstacles pratiques – complexité d'accès, méconnaissance de l'industrie – et les obstacles culturels – « misotechnie » littéraire et artistique, refus du peuple sur la toile – s'opposent à la diffusion du sujet. Lorsque le thème de la visite se maintient, très ponctuellement, il s'agit de

¹ Jean Henri Hassefratz, *op. cit.*, t. 2, p. 207-208.

mettre en scène le prince ou une personnalité politique éminente. Ce que l'on perd, c'est l'explication ordonnée – dans la fête ou la rigueur – surtout la mise en valeur des manières de faire et de produire qui privilégiait, dans les commandes des entrepreneurs du siècle précédent, la restitution des postes, outils et gestes, au détriment parfois de la cohérence spatiale. Cette exigence perdure toutefois dans les compositions de Jean-Charles Develly pour le *Service des arts industriels* : lorsque Brongniart choisit l'industrie parmi les thèmes originaux jugés dignes de célébrer le royaume, Develly, comme en relais de l'enthousiasme manufacturier des Lumières, vante les installations et les savoir-faire en mariant l'exactitude technique, la narration par combinaison ou dissociation des opérations – procédés désormais récurrents – et le pittoresque coloré de la scène de genre. Enfin, lorsqu'à l'image de Durameau, Demachy ou Gabriel de Saint-Aubin au siècle précédent, quelques dessinateurs ou peintres parviennent à exercer leur libre expression sur l'intérieur usinier, ils restituent d'abord les formes traditionnelles de la production, d'où ces quelques affineries au bois, par Jean-Lubin Vauzelle, Stéphanie de Virieu ou Etienne Bouhot, ce dernier conjugant curiosité personnelle et commande exceptionnelle.

CHAPITRE III

La mise en scène de la grande industrie

(années 1830 - v. 1870)

Pour les peintres de forges, comme pour Develly jusqu'en 1830, seule la tradition industrielle de la France semblait pouvoir être montrée. Après l'avènement de la Monarchie de Juillet et ses encouragements à l'essor industriel, Brongniart engageait son miniaturiste dans l'étude des usines et de leurs machines. La série des images de la sidérurgie présente une évolution similaire : une nouvelle période s'ouvre, dès 1833, avec l'émergence du thème de la forge à l'anglaise. Tout se passe comme si l'éloge de la modernité, qui s'épanouit sous le Second Empire, succédait à celui des activités traditionnelles. Mais quelle place pour l'ouvrier d'industrie dans l'atelier désormais peuplé de machines ? Bénéficia-t-il de l'essor des représentations du peuple, sous la Seconde République et le Second Empire ? L'hostilité ou l'indifférence à l'égard du sujet demeure. On se souvient de l'attitude d'Eugène Delacroix, s'« attrist[ant] profondément » devant les machines de l'Exposition universelle de 1855 : « Je n'aime pas cette matière qui a l'air de faire, toute seule et abandonnée à elle-même, des choses dignes d'admiration »¹. Mais dans le même temps s'accroît le succès, quoique toujours relatif, de la thématique : pour 33 œuvres (13 peintures, 7 dessins, 13 estampes) et 88 assiettes de Develly recensées, l'inventaire compte entre 1835 et 1870 – la même durée – 171

¹ Delacroix, *Journal*, Plon, 1932, t. I, p. 352, cité par Jacques Noiray, *op. cit.*, t. II, p. 247.

intérieurs et représentations du travail (en écartant les dessins préparatoires, au nombre de 54), soit 43 peintures, 94 dessins, 94 estampes, un papier peint panoramique et une image tissée. C'est que la période est dominée par la figure de François Bonhommé. Comment évolua, dans son œuvre et celle de ses contemporains, la figure de l'ouvrier d'industrie, avant son épanouissement sous la Troisième République, au format de la peinture d'histoire ?

1. La gloire des forges à l'anglaise

La série des « forges à l'anglaise » domine la production des années 1830 à 1852. Représenter la grande industrie, sous la Monarchie de Juillet et la Seconde République, c'est d'abord montrer l'intérieur de ces grandes halles sidérurgiques établies en France à partir des années 1820 pour la fabrication de fer marchand selon les procédés anglais¹. A force de voyages Outre-Manche, et grâce au recrutement d'ouvriers anglais et gallois, entrepreneurs et ingénieurs français avaient adapté cette « nouvelle structure technique et spatiale de travail dans laquelle les deux catégories d'opérations intervenant dans la fabrication du fer, traitements thermiques d'un côté et mécaniques de l'autre, étaient assurés par la complète substitution de la houille au combustible végétal et par l'emploi de nouveaux équipements spécifiques »². La même usine regroupait ainsi le puddlage – affinage au coke dans un four à réverbère, breveté par Henry Cort entre 1782 et 1785 –, le dégrossissage au laminoir, puis le passage des fers aux laminoirs étireurs et finisseurs après réchauffage. La forge à l'anglaise apparaît comme la seule usine moderne dont l'intérieur, avant le Second Empire, ait été soumis, toujours en de rares occasions, à l'admiration ou à la critique des visiteurs du Salon. Le nom de François Bonhommé domine, avec 4 toiles exposées, alors que Charles Eustache n'envoya qu'un seul dessin.

¹ Bertrand Gille, « Les problèmes techniques de la sidérurgie française au cours du XIX^e siècle », dans *La sidérurgie française au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 80-85 ; Serge Benoit, « Un nouvel espace de travail : les forges à l'anglaise », dans *La modernité de la tradition : les énergies renouvelables classiques – l'eau et le bois – dans la voie française de l'industrialisation, c. 1750 – c. 1880*, thèse sur travaux sous la dir. de Jean-Louis Loubet, Université d'Evry, 2006, n.p.

² Serge Benoit, « Un nouvel espace de travail : les forges à l'anglaise », *loc. cit.*, n.p.

Depuis les travaux de Patrick Le Nouène¹, à qui l'on doit la mise en évidence du thème, la série des représentations artistiques des forges à l'anglaise s'est notablement enrichie. On connaissait l'aquarelle de Théodore Chassériau, *Une forge au Creusot*² (1836), les 3 huiles sur toiles de François Bonhommé montrant l'intérieur de la grande forge de Fourchambault³ (dont la *Vue d'une grande forge à l'anglaise* exposée au Salon de 1840, aujourd'hui perdue), le grand fusain de Charles Eustache exposé au Salon de 1852 sous le titre *Intérieur de l'usine de Fourchambault, laminage des rails*⁴, enfin les 5 dessins et 10 croquis d'ouvriers exécutés dans la grande forge nivernaise par le même artiste⁵. S'ajoute désormais, depuis leur acquisition en 1994 et 1996 par le Musée de l'Histoire du Fer de Jarville-la-Malgrange, la *Tôlerie des forges d'Abainville*⁶ (huile sur toile, Salon de 1837), une esquisse à l'huile du même motif⁷, et l'*Album Abainville*⁸ rassemblant notamment 54 dessins composés dans l'usine par le « Forgeron »⁹. On sait, depuis les travaux de Christine Peltre, que Laurent Maréchal, dès 1833, a peint *L'intérieur des forges de Hayange* pour son Diorama de Metz, œuvre malheureusement perdue mais connue par une description¹⁰. L'ensemble, enfin, s'est enrichi en 2009 d'une grande lithographie, *Vue intérieure de la forge Marmont, à Ste Colombe, près Châtillon-sur-Seine* (1848), exhumée à l'occasion de la création du musée du pays châtilonnais-Trésor de Vix¹¹. Un seul regret, la *Vue intérieure d'une forge à laminoirs, laminage des rails*¹² de François Bonhommé demeure, faute de source écrite ou illustrée, un simple titre dans le livret du Salon de 1848. Ainsi, pour l'heure, la série des forges à l'anglaise est-elle composée de 13 œuvres – 6 dessins finalisés, 2 toiles localisées, 5 toiles non localisées dont 3 connues par des reproductions – et 69 études préparatoires. Elle

¹ Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, *La représentation du travail, op. cit.* (1977), p. 13-14 ; Patrick Le Nouène, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », dans « Les réalismes et l'histoire de l'art », *Histoire et critique des Arts*, mai 1978, p. 35-61.

² Cat. 786.

³ Il existe trois versions de cette œuvre. Seule la vue offerte par les Boigues à Georges Dufaud est aujourd'hui conservée, toujours en place dans l'église de Fourchambault (cat.). Les deux autres sont connues par des reproductions (cat. 1132 à 1134). Le musée de l'Histoire du Fer de Jarville-la-Malgrange conserve également, dans le fonds Auscher, cinq portraits préparatoires aux trois grandes compositions (cat. 750 à 754).

⁴ Cat. 1583.

⁵ Cat. 1577 à 1582.

⁶ Cat. 743.

⁷ Cat. 735.

⁸ Cat. 840 à 905.

⁹ Magdeleine Clermont-Joly, « Introduction », dans Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, op. cit.* (1996), p. 11-12.

¹⁰ Cat. 706. Christine Peltre, *L'École de Metz, 1834-1870*, Metz, Serpenoise/Presses Universitaires de Nancy, 1988, p. 99.

¹¹ Cat. 1366. On doit à Jean-Louis Coudrot, conservateur du musée du pays châtilonnais-Trésor de Vix, cette redécouverte récente (remerciements à Serge Benoit et Bernard Rignault).

¹² Cat. 1172.

reste brève mais offre l'occasion rare d'étudier conjointement le travail de 5 artistes sur un même sujet.

De quelles intentions, politiques, économiques, philosophiques ou esthétiques les artistes et leurs commanditaires éventuels furent-ils animés ? Il fallait, pour répondre, s'appuyer sur l'historiographie relatives à l'œuvre des artistes (Bonhommé, Chassériau, Maréchal), reprendre et enrichir, concernant François Bonhommé, le dossier ouvert par Jean-François Schnerb en 1913 et considérablement augmenté depuis les années 1970 par Patrick Le Nouëne et Marie-Laure Griffaton ; relire, pour saisir la démarche d'un entrepreneur, le *Journal* de Georges Dufaud ; consulter ensuite la correspondance personnelle, inédite, de Charles Eustache. Prévue en collaboration, l'étude du fonds Thevenin conservé par le musée du pays châillonnais, est reportée ultérieurement (ill. 233). La nouveauté de l'intention, comme celle du motif, devaient-elles susciter de nouvelles propositions formelles ? La confrontation, une fois encore, sera nécessaire entre ces quelques œuvres et les sources traditionnelles de l'histoire des lieux d'industrie. La richesse documentaire et la sécheresse des témoignages, plans et descriptions – point de vestiges ici – donneront la mesure de l'apport des artistes, que ces derniers s'engagent, tour à tour ou conjointement, dans l'exposé rigoureux de la production, dans la proclamation d'une profession de la foi philosophique ou politique, dans une lecture mythologique, dans une approche sensible aux conditions de travail ou qu'ils privilégient, enfin, la traduction toute personnelle de sentiments esthétiques.

Inspiration saint-simonienne et industrialisme :

Laurent Maréchal et François Bonhommé

« Ces rouges fournaies, vomissant un torrent de métal en fusion, ces hommes bronzés par le feu, s'agitant dans le feu, sont pleins de caractère, eux et leurs ustensiles, tout est palpitant de vérité et d'énergie. On entend fonctionner la grue dont les poulies gémissent sur leur axe. Sa charpente, les lingots de fonte, et les fragments épars sur le sol, tout cela se détache d'une manière admirable »¹. Cette brève description, exhumée par Christine Peltre, est tout ce qui nous reste de l'*Intérieur des forges de Hayange*² présenté par Laurent Maréchal (1801-1887) au Diorama de Metz. L'élève de Regnault, qui déjà s'affirmait, à la veille de la

¹ E.D., « Diorama de Metz », *L'indépendant de la Moselle*, 17 mai 1833, cité par Christine Peltre, *L'Ecole de Metz, op. cit.*, p. 99.

² Cat. 706.

première grande exposition du groupe (1834) comme chef de file de l'« Ecole de Metz », avait aménagé cette attraction « dans une des baraques de la Foire de Mai »¹. Il y présentait six vues dont celle de la forge d'Hayange. L'événement est cocasse, exceptionnel dans la carrière de l'artiste. Avant même de fonder son célèbre atelier de peinture sur verre, en 1838, Maréchal fut d'abord un peintre et pastelliste de sujets historiques et religieux : en 1826, il envoya un *Job* pour sa première participation à l'exposition de l'Académie de Metz. On sait toutefois qu'il appréciait les genres mineurs, privilégiant les sujets lorrains. Sa vue intérieure de forge en fait partie, œuvre éphémère destinée au divertissement populaire du diorama². Les « vues » de Maréchal ne mesuraient sans doute pas les 22 x 14 mètres préconisés par Daguerre et Bouton, mais le spectacle supposait de grands formats. Pour la première fois, la vue intérieure d'un atelier sidérurgique s'affichait en grand, à destination du public. Pourquoi ce choix ? Maréchal fut l'ami de Benoît Faivre (1798-1869), peintre miniaturiste, membre de l'Académie de Metz, promoteur de l'enseignement des arts, plus largement de l'instruction populaire. Benoît Faivre fut « le véritable patron de la famille saint-simonienne de Metz »³, particulièrement sensible à l'espoir d'une « humanité fraternelle ». Faivre, Maréchal et son beau-frère Gugnion présidèrent en 1831 l'« église » saint-simonienne de Metz⁴. L'expérience, éphémère elle aussi, s'acheva en 1832.

Le diorama de 1833 peut apparaître cependant comme l'acte enthousiaste et engagé d'un artiste qui, s'adressant au plus grand nombre, répondait à l'appel saint-simonien d'un affranchissement de la tutelle aristocratique des beaux-arts, et prouvait son utilité à la société par la valorisation de l'industrie. Il réalisait, de manière ludique, l'union des beaux-arts, des sciences et de l'industrie, ces « trois aspects », selon les auteurs de la *Doctrine de Saint-Simon*, de la « marche progressive de l'humanité » vers la réalisation de « l'ordre universel »⁵. On ignore la place accordée, sur la toile de Maréchal, à l'entrepreneur, aux ingénieurs et aux ouvriers, s'il les présenta unis dans la marche vers le progrès, s'il proposa une image de l'« association universelle ». La description, en revanche, suggère que l'atelier choisi fut l'un des plus modernes de l'usine. Si le doute persiste quant à la nature de ces « rouges

¹ Christine Peltre, *op. cit.*, p. 32.

² « La technique repose d'une part sur la transparence de la toile, en général un fin calicot huilé, que l'on éclaire tantôt par-derrière, avec des innombrables variations intermédiaires ; et d'autre part sur la complémentarité des couleurs : des filtres font ressortir ou au contraire suppriment telle ou telle coloration, selon une progression qui permet la simulation du mouvement dans une toile fixe » (Bernard Comment, *Le siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 31).

³ Pierre Brasme, *Benoît Faivre, 1798-1869. La passion de l'humanité*, Metz, Serpenoise, 2005, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 74-88.

⁵ Armand Bazard, Prosper Enfantin (dir.), *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Première années, 1828-1829*, 3^e édition, Paris, Bureau de l'Organisateur, 1831, p. 374.

fournaises » – hauts fourneaux, fours à puddler, fours à réchauffer ? –, les « poulies » et surtout les « lingots » évoquent la circulation des produits entre les fours et les laminoirs. Maréchal fréquenta vraisemblablement l'« usine du château », équipée « à l'anglaise » entre 1819 et 1821 par François de Wendel (1778-1825)¹ et décrite ainsi, en 1835, par les élèves-ingénieurs des mines Chatelas et Ebelmen : « l'usine placée à côté du château est spécialement destinée à l'affinage à l'anglaise, elle comprend six fours de puddlage, un marteau frontal et des cylindres ébaucheurs (...). Les loupes sont cinglées sur un marteau frontal du poids de 25,00 k, elles sont passées sous des cylindres ébaucheurs puis sous des cylindres lamineurs en fer plat. On les recoupe alors et on les envoie dans les usines inférieures pour achever le travail »². A supposer que l'artiste n'ait pas rêvé l'image de la grande forge, comment fut-il introduit ? Il fallut une autorisation, au moins celle du directeur, « M^r Gargan, gendre de M^r de Wendel et ancien ingénieur des mines »³. Fut-il encouragé ? La question demeure en suspens⁴. Reste que Maréchal a judicieusement choisi son sujet : le clair-obscur et les mouvements de matière s'adaptèrent fort bien, selon le critique auteur de la description, au spectacle du diorama. L'expérience, certes, fut sans lendemain. Mais elle désigne les potentialités du nouveau sujet. L'image de la forge à l'anglaise offre le spectacle de la grande industrie moderne ; elle peut exiger le dépassement des formats traditionnels ; sa charge idéologique potentielle est notable, servie par le recours traditionnel à l'artifice du clair-obscur, pour la séduction d'un large public.

François Bonhommé s'empara du sujet. Alexandre Dumas père a décrit dans quelles circonstances son ami fut séduit par le spectacle et la réalité concrète de l'industrie sidérurgique. L'événement est présenté comme fondateur d'une carrière essentiellement consacrée – choix unique parmi les artistes de son temps – à la figuration de l'industrie minière et métallurgique : « François Bonhommé, élève de Lethière et Paul Delaroche, a commencé à faire la peinture de tout le monde. Mais un jour, par accident, pendant un voyage en Belgique, il entra dans les forges de Philippeville. Là, il fut frappé tout à la fois par le mouvement, la vie et la lumière particulière à ces sortes d'établissements. En effet, les forges

¹ Bertrand Gille, « La psychologie d'un maître de forges française au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de la sidérurgie*, VI, 1965, dans *id.*, *La sidérurgie française au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 39-40.

² ENSM, Bibliothèque, J 1835(44), Relation de voyage des élèves-ingénieurs Chatelas et Ebelmen, « Usines de Hayange. 3^e Usine du Château (affinage à l'anglaise) », 1835.

³ ENSM, Bibliothèque, J 1832(33), Relation de voyage des élèves-ingénieurs De Senarmont, Montmonin et Lecoq, « Forges d'Hayange », 1832.

⁴ La carrière de Laurent Maréchal est connue par le *Journal* d'Auguste Migette, qui ne mentionne pas les conditions d'accès à l'établissement (Christine Peltre, *op. cit.*, p. 32 et 99). Nous n'avons pas recherché, faute d'entrée pertinente, la mention de cette visite dans les archives Wendel, conservées aux CARAN. La piste des archives familiales reste ouverte.

de Philippeville sont mues par de puissantes roues hydrauliques ; des machines à vapeur mettent en travail d'immenses laminoirs, des cannelures desquelles jaillissent des rails incandescents tout fabriqués. Il lui parut dès lors que ce côté de la lutte de l'homme contre la matière était trop négligé par l'art »¹. Jean-François Schnerb, son premier biographe, rapporte les confidences du « Forgeron » recueillies par son ami Ernest Auscher : « c'est en visitant une usine, en assistant à une coulée de fonte que Bonhommé, fasciné, décida de consacrer sa vie à peindre le feu et son industrie »². Ici un laminoir, là une scène de coulée : l'objet de la « révélation »³ varie, déformé, magnifié par les intermédiaires, mais l'artiste est parvenu à transmettre l'essentiel. Il entendait afficher le caractère personnel de sa démarche – non dictée a priori par quelque commanditaire –, reposant sur la passion du feu et la passion du peuple⁴. Proposition sincère, éclairée par l'engagement du jeune artiste parisien d'origine modeste – son père était peintre de voiture – dans les Journées de juillet 1830⁵. L'orientation radicale de sa carrière est de six ans postérieure. Entré à l'Ecole des Beaux-Arts en 1828, il avait reçu une solide formation comme peintre d'histoire auprès d'Horace Vernet et de Paul Delaroche, échouant toutefois au prix de Rome (1830). Ses apparitions au Salon furent timides avant 1838 : un *Chien de Terre-Neuve* en 1833, plusieurs *Portraits dessinés aux pastels, et une aquarelle (cette aquarelle appartient à M. Alex. Dumas)* en 1835. Dans une note rétrospective, il mentionne, pour le Salon de 1836, une œuvre qui en réalité ne figure pas dans le livret : « Vieille forge belge, marteau à drôme, ancien procédé du fer au charbon de bois »⁶, toile non localisée. Voici peut-être la vue intérieure de la forge de Philippeville à laquelle Bonhommé accordait tant d'importance et qu'il « s'empressa d'envoyer », en 1854, à l'exposition des « fêtes du comice régional » de Nevers : « Un tableau représentant une ancienne forge des Ardennes, marteau à drôme ou martinet, avec feu d'affinage au charbon de bois »⁷. Il fut d'abord attiré, à l'image d'un Bouhot, par le spectacle de la forge d'affinerie classique. Mais dès 1837, il étudiait avec précision la forge à l'anglaise d'Abainville, dans la Meuse, propriété d'Edouard Muel-Doublat. Dès lors, comme l'ont souligné la plupart des

¹ Alexandre Dumas, manuscrit pour un article publié dans l'*Indépendance Belge*, 1859, Musée de l'Histoire du Fer de Jarville-la-Malgrange, Fonds Auscher, repr. dans Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle*, op. cit., p. 82.

² Jean-François Schnerb, « François Bonhommé », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1913, p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ Marie-Laure Griffaton, op. cit., p. 22 et 45.

⁵ *Ibid.*, p. 15-22.

⁶ Fonds Auscher : François Bonhommé, « Note des ouvrages exposés de 1833 à 1861 (tirés des livrets des Salons de peinture) ».

⁷ Fonds Auscher : Emile Chazerain, esquisse pour l'article « François Bonhommé, dit le Forgeron » paru dans le *Journal de la Nièvre*, 30 mai 1854.

auteurs depuis Jean-François Schnerb¹, son ambition rejoignit occasionnellement l'intérêt des maîtres de forges et des ingénieurs.

Comment Bonhommé découvrit-il les forges d'Abainville (ill. 221) ? Aucune commande n'est attestée. On sait que la vue d'une « Vieille forge belge » appartenait en 1861, selon les notes de l'artiste, « à la famille Doublat »². En revanche, les deux grands tableaux *Tôlerie des forges d'Abainville (Meuse)*³ (Salon de 1838) et *Usine dans le département de la Meuse* (Salon de 1840) sont mentionnés comme appartenant « à M. E. Flachat »⁴ dans le catalogue de l'Exposition universelle de 1855. Peut-être les aquarelles achevées de *l'Album Abainville* – dont l'itinéraire n'est pas connu – furent-elles commandées par l'entrepreneur ou l'ingénieur : l'un comme l'autre bénéficiaire, dans le recueil, d'un portrait en pied dessiné avec soin⁵. Edouard Muel-Doublat, héritier d'une famille de maîtres de forge vosgiens entrés en possession des forges d'Abainville en l'An 8, avait fait monter « à l'anglaise » dès 1823 une nouvelle forge alimentée par le fourneau de « La Poudrerie ». Quelques années plus tard, un deuxième haut fourneau, élevé sur place en 1827, lui était adjoint, puis un troisième, le fourneau de Dainville, racheté en 1837⁶. Dès 1834, soucieux d'augmenter la production – fers marchands, tôles et bientôt rails – il avait fait appel au cabinet d'ingénieurs civils d'Eugène Flachat, fondé l'année précédente. L'insuffisance de la force hydraulique fut alors compensée par l'installation de machines à vapeur⁷. Déjà se distingue dans la carrière de Bonhommé la figure d'Eugène Flachat, propriétaire de ses deux premières grandes scènes de forges à l'anglaise. Patrick Le Nouène a vu dans l'ingénieur une fréquentation « saint-simonienne » de Bonhommé, suggérant, on le verra, une lecture originale et convaincante de son œuvre⁸. Toutefois, si Eugène Flachat participa, avec ses frères Adolphe et Stéphane, à la conception du gigantesque projet avorté de canal entre Paris et Rouen (1828-1832) ; s'il semble avoir participé avec son frère Stéphane et d'autres ingénieurs saint-simoniens au projet de ligne de

¹ « Ce ne serait donc pas en simple curieux que le peintre aurait pénétré dans l'usine » (Jean-François Schnerb, *op. cit.*, p. 15, à propos de *l'Intérieur de la grande forge de Fourchambault*).

² Fonds Auscher, François Bonhommé, « Note des ouvrages exposés de 1833 à 1861 (tirés des livrets des Salons de peinture) ».

³ Cat. 743.

⁴ *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts*, Paris, Vinchon, 1855, n° 2588 et 2590.

⁵ Cat. 901.

⁶ P. Grosdidier, « La forge d'Abainville », *Revue d'histoire de la sidérurgie*, t. 1, 4^e trimestre, 1960, p. 61-62.

⁷ Eugène Flachat, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *Traité de la fabrication du fer et de la fonte envisagée sous les rapports chimique, mécanique et commercial*, Paris, Mathias, t. 3, 1846, p. 97, pl. 78.

⁸ Patrick Le Nouène, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », *loc. cit.* (1978), p. 37, note 14, et p. 42. L'analyse porte sur *l'Intérieur de la grande forge de Fourchambault*, les vues d'Abainville étant inconnues en 1978. La proposition a été reprise par Marie-Laure Griffaton, « Les Représentations industrielles au XIX^e siècle. François Bonhommé et ses contemporains », *Pierres et terre*, *op. cit.* (1990), p. 134.

chemin de fer de Paris à Saint-Germain financée par les frères Pereire (à partir de 1835), il ne compta jamais – à la différence du polytechnicien Stéphane Flachat – parmi les membres actifs du mouvement bientôt sectaire de Prosper Enfantin¹, et l'on juge difficilement de son adhésion à la doctrine². Par ailleurs, si Bonhommé compta parmi les « combattants de Juillet »³, s'il participa à la Révolution de 1848, son engagement saint-simonien n'est à ce jour attesté par aucune source écrite⁴. Restent ses œuvres, éloquentes il est vrai. Le projet semble en place, dès le premier essai, magistral, que constitue la *Tôlerie des forges d'Abainville* (1837, Salon de 1838). Deux clés de lecture peuvent en être proposées.

D'emblée, Bonhommé recherche les formules adaptées à la traduction plastique du discours de l'ingénieur. Aussi défend-il le principe de la multiplication des vues : il exposa au moins deux vues d'Abainville⁵, réunies lors de l'Exposition universelle de 1855. Sans ambiguïté, il s'agit pour l'artiste de répondre à l'une des exigences dictées par la spécificité des sujets industriels. Ainsi rêvait-il d'obtenir, par dérogation, l'autorisation d'envoyer au Salon, sous le Second Empire, un nombre de toiles supérieur à la limite réglementaire : « le nombre trois fixé, sans doute dans un but raisonnable pour les autres genres et leur laissant la possibilité de s'exprimer suffisamment, tombe tout justement contre le mien et vient ajouter un surcroît de difficultés à toutes celles que j'ai éprouvées jusqu'ici pour l'exprimer d'une manière imparfaite »⁶. Bonhommé, en second lieu, privilégie le format allongé, « panoramique » (53 x 156 cm), permettant d'intégrer plusieurs opérations complémentaires. Ce faisant, Bonhommé consacre le changement d'échelle inspiré par les dimensions et la modernité radicale de la forge à l'anglaise. On retrouve, dans le choix combiné de la fragmentation et de l'intégration, la solution retenue par Joseph Gabriel Maria Rossetti en 1764, confronté à la représentation de la manufacture d'indiennes Wetter à Orange. L'artiste italien, chargé de célébrer la foi de son commanditaire dans le progrès par l'industrie, respecta

¹ Antoine Picon, *Les saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002, p. 77-130.

² Alain Auclair, *Les ingénieurs et l'équipement de la France. Eugène Flachat (1802-1873)*, Le Creusot, Ecomusée de la CUCM, 1999, p. 41-58, 65-66.

³ Archives de la Manufacture nationale de Sèvres : Charles Lauth, directeur de la Manufacture de Sèvres [où l'artiste avait terminé sa carrière], éloge funèbre de François Bonhommé, 1881, cité par Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Source possible mais infructueuse, la correspondance de Prosper Enfantin comprend une lettre d'un certain « Bonhomme » de Cahors, abonné du *Globe* en 1831, qui ne saurait être notre peintre : Bibliothèque de l' Arsenal, Fonds Enfantin, Correspondance du Globe, Ms 7601/184.

⁵ On ignore si les deux toiles *Usine à fer, puddlage* et *Usine à fer, cinglage*, exposées au Salon de 1846, concernent les établissements d'Abainville ou de Fourchambault. Les études préparatoires indiquent qu'il avait prévu, outre une vue de la tôlerie (cat.) puis une vue des laminoirs à rail, une vue de « l'ancienne forge, pour le finissage du fer » (cat.), une vue de l' « Atelier de puddlage et de dégrossissage » et peut-être une vue des « Laminoirs à fers ronds ».

⁶ Archives du Musée du Louvre, lettre de François Bonhommé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke, Directeur des Musées Impériaux, 11 février 1863, citée par Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 47-48.

la narration des savoir-faire sans négliger de valoriser l'ampleur des installations. La proposition de François Bonhommé recourt aux mêmes principes. Dans l'usine, quel emplacement choisit-il, et pour quel propos ? Parmi les plans disponibles, deux suffisent : l'un publié par Eugène Flachat lui-même dans son *Traité de la fabrication du fer*¹ (1842-1846), l'autre, imprimé aux alentours de 1840, confié par « M^f Arnaud directeur, et M^f Vuillemin ingénieur, élève de M^f Flachat » aux élèves-ingénieurs des mines Bertera et Bossey, en visite à l'« usine d'Abainville » durant l'été 1843². François Bonhommé a pris place au sud-est de la « nouvelle forge » et regarde vers l'ouest (**ill. 223**). L'endroit est contraint, l'artiste est en réalité serré entre les fours à réchauffer, à gauche, et le train de laminoirs à tôles, à droite. En conséquence, il doit éclater sa composition, usant du « panorama » pour offrir une vue excédant largement le champ de vision naturel. Le procédé est déjà visible sur le dessin préparatoire (**ill. 221**) qui pourtant privilégie le train de laminoirs ; il est confirmé dans l'œuvre finale, accordant cette fois-ci un tiers de la composition aux fours à réchauffer. C'est que l'artiste entend mettre en évidence, sur une même toile, deux grands principes d'organisation appliqués par les ingénieurs pour concevoir la « nouvelle forge ». D'une part, il suggère la relation fonctionnelle entre les fours et les laminoirs : la « forge à tôlerie et gros fers (...) se compose de trois cages pour la fabrication des tôles de toutes dimensions, elle est (...) servie par deux fours à réchauffer et un four dormant pour recuire les tôles »³. La continuité de la chaîne opératoire est marquée visuellement, au premier plan, par le treuil aérien, par deux ouvriers traînant une tôle, enfin par la présence d'une brouette caractéristique des forges à l'anglaise, recouverte d'un tablier métallique et destinée à recevoir de lourdes charges. D'autre part – deuxième principe d'organisation saisi par l'artiste – l'angle de vue permet à Bonhommé d'intégrer les deux moteurs de l'usine, la roue hydraulique et la machine à vapeur. Eugène Flachat, à plusieurs reprises, a insisté sur l'originalité de cette configuration énergétique : « l'usine d'Abainville n'a pas le caractère des grandes forges purement à l'anglaise qui ont été créées d'un seul jet, elle se ressent de son origine et de ses développements successifs (...) mais la combinaison des moteurs hydrauliques avec ceux à

¹ « Forges d'Abainville » (plan), Eugène Flachat, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *Traité de la fabrication du fer*, *op. cit.*, volume de planches, 1842-1846, pl. 78.

² ENSM, Bibliothèque, J 1843(87), « Plan général des Forges d'Abainville » (s.d., v. 1840), inséré dans la relation de voyage des élèves-ingénieurs Bertera et Bossey, « Usine d'Abainville », 1843. Ces deux sources ont été également utilisées par Marie-Laure Griffaton pour composer le catalogue sommaire de l'*Album Abainville* dont les différentes pièces ne comportent pas de titres (*op. cit.*, p. 86-113).

³ Eugène Flachat, « Application de la flamme perdue des fours à réchauffer le fer au chauffage des générateurs de machines à vapeur destinées à faire mouvoir les appareils de fabrication » (description de l'usine d'Abainville), *Annales des mines*, t. XVII, 1840, p. 120.

vapeur y présente un grand intérêt »¹. En particulier, « l'expérience conduisit à un résultat que l'on avait osé espérer : celui de tirer de la chaleur perdue de deux fours à réchauffer, toute la vapeur nécessaire à une machine de cent chevaux »². Il ne manque rien à l'œuvre de Bonhommé qui puisse nourrir ce discours. La « roue à augets de la force de 40 chevaux »³ est représentée au centre, dissimulée à l'avant par son volant de régulation et sur le flanc par une « couronne de dents en fonte engrenant avec un pignon porté à son extrémité par l'arbre d'un train de laminoir »⁴. Derrière le mur se trouve la digue du « Petit étang » qui fournit l'eau à la roue ; l'escalier conduit au « pont suspendu » conçu pour le traverser⁵. La « machine à vapeur à moyenne pression, détente et condensation, de la force de 100 chevaux »⁶, a donné plus de peine à l'artiste. Elle se trouve dissimulée à gauche, en effet, derrière une construction en maçonnerie percée de deux fenêtres. Un puits de lumière, toutefois, la met en évidence. Son balancier est dissimulé par la charpente, mais sa longue bielle actionne les engrenages de « transmission de mouvement de la machine de 100 chevaux au banc des cylindres »⁷. De fait, à l'avant, sont représentés deux lamineurs travaillant à la fabrication de petits fers ronds. Ainsi Bonhommé a-t-il compris, intégré le discours de l'ingénieur sur l'usine, condition nécessaire à sa mise en valeur. C'est ici que l'artiste intervient. Il use conjointement de l'alignement et de la profondeur pour composer la scène. Vers « la cage des grands cylindres »⁸ convergent les lignes de la composition. Les détails fourmillent qui témoignent d'un effort de restitution exacte, convaincante : « Le banc de cylindres se compose d'une cage à pignon et de 2 cages de cylindres à tôles (...) La pression du cylindre supérieur se fait au moyen de coins que l'on serre par une vis de côté ; il y a également au-dessus de la cage une grosse vis qui sert lorsque l'on fait du fer dans ces cages »⁹. Cette exactitude valorise autant que la mise en couleur, en lumière et en spectacle (**ill. 222, 224a-b**). Du métal incandescent irradie la lumière d'un très-inédit clair-obscur au laminoir à tôle. Enfin et surtout, le laminoir

¹ Eugène Flachet, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *op. cit.*, t. 3, p. 97.

² Eugène Flachet, « Application de la flamme perdue des fours à réchauffer le fer... », *loc. cit.*, p. 116.

³ Eugène Flachet, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *op. cit.*, t. 3, p. 98 (renvoi R' sur le pl. 78).

⁴ « Volant de régulation exigé par les constantes et très fortes variations de charge instantanées des cylindres » (Serge Benoit, « Un nouvel espace de travail : les forges à l'anglaise », *loc. cit.*, p. 15, à propos des établissements équipés de roues métalliques à augets).

⁵ ENSM, Bibliothèque, J 1843(87), « Plan général des Forges d'Abainville », source citée, repère 59. Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 113.

⁶ Eugène Flachet, Alexis Barrault, Jules-Alexandre Petiet, *op. cit.*, t. 3, p. 98 (renvoi V' sur le pl. 78).

⁷ « Plan général des Forges d'Abainville », source citée, repère 32.

⁸ Eugène Flachet, « Application de la flamme perdue des fours à réchauffer le fer au chauffage des générateurs de machines à vapeur destinées à faire mouvoir les appareils de fabrication » (description de l'usine d'Abainville), *Annales des mines*, t. XVII, 1840, p. 130.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

est servi par un groupe de huit ouvriers – dont deux lamineurs et deux rattrapeurs – qui le maîtrisent, sans soumission.

La seconde clé de lecture, en effet, est suggérée par l'identité, la disposition et le traitement des figures. Elles sont, pour la plupart, alignées au premier plan. Se présentent, de gauche à droite, un ouvrier en pause, pipe à la main, regardant le spectateur, un pied posé fièrement sur l'un des manches de sa brouette chargée de la houille destinée au four ; une femme, de dos, est venue porter des vivres à deux autres ouvriers, également en pause ; un troisième s'apprête à évacuer les scories du four. Ces portraits en pied composent une première scène de genre pittoresque. Trois ouvriers de dos s'affairent devant le four à réchauffer, l'un ouvrant la porte et deux autres s'apprêtant à extraire la pièce de métal ; à droite, deux ouvriers s'occupent d'alimenter le four en charbon ; au centre, les manœuvres évoqués plus haut ; légèrement en retrait, devant le volant de régulation de la roue à augets, sont deux ingénieurs considérant un plan : l'industrie est un monde en évolution permanente. Viennent ensuite les ouvriers lamineurs. Enfin, à droite, un élève ingénieur de l'Ecole des Mines¹, en uniforme, semble s'entretenir avec ses hôtes et pairs. Le peuple et la hiérarchie de l'usine sont présentés alignés, sans distinction, tendus vers le même effort de production et de croissance. Dès 1838 et cette première grande scène de forge à l'anglaise, le travail de François Bonhommé semble la traduction plastique d'une philosophie politique. On rejoindrait ainsi une lecture saint-simonienne de son œuvre suggérée par plusieurs auteurs – avant même la redécouverte de la *Tôlerie des forges d'Abainville* – à propos de l'*Intérieur de la grande forge de Fourchambault* (1839-1840).

Bonhommé, en effet, affine la formule dans les trois versions connues de sa *Vue d'une grande forge à l'Anglaise*² (ill. 225, 226, 227) dont l'une fut exposée au Salon de 1840. L'initiative des entrepreneurs, dans ce cas, ne fait pas de doute. Les acteurs sont ici la maison Boigues, propriétaire des forges de Fourchambault, et Georges Dufaud (1777-1852), célèbre ingénieur de la première promotion de l'Ecole polytechnique, promoteur précoce de l'affinage à la houille en France et fondateur avec le marchand de fer parisien Louis Boigues (1786-1838), dès 1821, de l'une des premières grandes forges à l'anglaise française³. Béraldi, toujours mentionné, témoigne avec approximation des conditions de la commande : « On avait demandé à Paul Delaroche un de ses élèves pour prendre les mines [sic] de

¹ Selon la proposition de Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 108.

² Cat. 1132, 1133 et 1134.

³ Guy Thuillier, *Georges Dufaud et les débuts du grand capitalisme dans la métallurgie, en Nivernais, au XIX^e siècle*, Paris, SEVPEN, 1959, p. 18-19 ; 37-43.

Fourchambault : il désigna Bonhommé dont cette mission inattendue fixa la voie »¹. Dans son *Journal*, Georges Dufaud précise les circonstances de sa rencontre avec l'artiste, le 29 mai 1839 : « En sortant de l'exposition [des produits de l'industrie], j'ai été chez M^f Muel-Doublas rue Chauveau Lagance (sic) n° 3 ; je lui ai demandé des renseignements sur ses usines ; il m'a conduit chez le peintre qui a peint ses usines avec tous les détails. C'est lui qui doit faire le tableau que me donne la famille Boigues »². Ainsi Bonhommé bénéficie-t-il du réseau étroit des grands maîtres de forge. Mais la circonstance est exceptionnelle. Louis Boigues est mort l'année précédente, en 1838. Le conseil d'administration de la société Boigues et C^{ie}, note Bertrand Gille, votait le 18 mai 1840 l'attribution d'une « somme de 2000 francs en faveur d'un artiste dont le nom ne figure pas au procès verbal, mais qui était bien Bonhommé »³. Quelques jours plus tard, le 25 mai 1840, les deux frères du fondateur, Emile Boigues et Bertrand Meillard-Boigues, le comte Jobert et Claude Hochet adressaient à Georges Dufaud une lettre personnelle précisant l'objet de la commande et du présent : « Nous vous adressons un tableau représentant les usines de Fourchambault : nous avons voulu consacrer ainsi l'utile concours que vous avez donné à notre bien aimé frère Louis Boigues dans le projet et l'exécution de ce grand monument de l'industrie française. Nous espérons que vous mettrez du prix à ce tableau qui vous rappellera sans cesse la part que vous avez prise à une œuvre si utile et qui a été le principe de cette tendre et inaltérable amitié que vous avait vouée M^f Louis Boigues. Ce double souvenir est un héritage que vous aimerez à transmettre à vos enfants. Nous saisissons avec empressement cette occasion de vous prouver notre attachement particulier et notre reconnaissance pour votre utile coopération dans la gestion de nos affaires »⁴. Dès 1839, Georges Dufaud avait dressé, en hommage à son ami défunt, les plans de l'église de Fourchambault consacrée à Saint-Louis. Après la mort de Georges Dufaud, en 1852, son petit-fils par alliance Alfred Saglio fit déposer le tableau dans l'église⁵. Il est aujourd'hui accroché sur le mur Est du transept Sud. Sur le cadre, on peut encore lire : « A M. Georges Dufaud, la famille de M. Louis Boigues »⁶.

¹ Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, t. II, p. 156.

² A.D. Nièvre, 22 F 6, *Journal de Georges Dufaud*, 29 mai 1839.

³ Bertrand Gille, d'après AN 59 AQ 2, séance du 18 mai 1840 : *id.*, « François Bonhommé, dit le Forgeron », *Revue d'Histoire de la sidérurgie*, tome I, 1960-1 ; rééd. dans *François Bonhommé dit le Forgeron, exposition*, Ville de Nancy, Musée du Fer, Jarville, nov. 1976, [p. 12].

⁴ Archives Le Mallier, lettre de Maillard Boigues, Emile Boigues, Claude Hochet et le comte Jobert à « Monsieur Georges Dufaud », Paris, 25 mai 1840 (remerciements à Frédéric Le Mallier).

⁵ Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, cat. 85, p. 115.

⁶ Cat. 1132.

Ce tableau apparaît, au moins partiellement, comme une image dictée, contrôlée par l'ingénieur et maître de forge. A dix reprises, entre mai et septembre 1839, le nom de l'artiste est mentionné dans le *Journal* de Georges Dufaud. Bonhommé réalisa son portrait, celui de son épouse Gabrielle¹, celui leurs petits-enfants Achille et Apolline², on l'a vu, celui également de Madame Augustin Ferrand³, « fille de Charles-Antoine Ferdinand Bertin, employé de l'administration de Fourchambault »⁴. Georges Dufaud mit le peintre en relation avec Robert, maître de forge à Nevers⁵. Achille Dufaud fit découvrir à Bonhommé la fonderie de Torteron, objet d'un tableau – aujourd'hui perdu – exposé au Salon de 1853⁶. Mais l'essentiel était de répondre à la commande de la famille Boigues. Georges Dufaud établit avec l'artiste le programme du tableau de la grande forge : « J'ai été ce matin à l'usine avec mon fils et M^r Bonhommé, le jeune peintre chargé du tableau qui m'a été offert par la famille Boigues. Nous sommes convenus de la manière dont serait fait ce tableau »⁷. Dix jours après, il corrigeait la première esquisse : « M^r Bon ami (sic) m'a montré son croquis en m'expliquant les motifs de la composition ; je crois qu'il y a encore à revoir »⁸. On ignore malheureusement les griefs adressés au peintre par l'ingénieur. Une analyse détaillée montrerait cependant, une nouvelle fois, les efforts déployés par François Bonhommé pour restituer avec précision les installations et les relations fonctionnelles propres à la forge à l'anglaise. Vingt ans plus tard, il soulignait encore fièrement l'ambition de son œuvre qui, de témoignage d'actualité, était devenue peinture d'histoire : « Une grande forge à l'anglaise : ce tableau montre la première forge montée en France de 1816 à 1820 (sic) d'après la méthode anglaise, il représente l'ensemble de toutes les machines, fours, cages à cylindres, les manœuvres, des forgerons, une grande voûte de charpente, de nombreuses figures »⁹.

Bonhommé demeure fidèle au grand format (109 x 181 cm), en longueur (**ill. 225**). Placé à l'entrée de la nef, il associe la vue « panoramique » et la coupe d'architecture, lui permettant d'embrasser la totalité de la halle. Le cadre, dans l'église de Fourchambault

¹ *Fourchambault - Portrait de Georges Dufaud, maître de forge, et de son épouse Gabrielle*, vers 1840, dessin aux crayons noir et rouge, rehauts de gouache blanche, 20×16, collection Le Mallier ; *ibid.*, p. 116.

² Cat. 749.

³ *Portrait de Madame Augustin Ferrand*, 1842, huile sur toile, 73×60, Nevers, Musée municipal Frédéric Blandin ; *ibid.*, p. 117.

⁴ Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 117.

⁵ A.D. Nièvre, 22 F 6, *Journal de Georges Dufaud*, 10 août 1839 : « je suis parti à neuf heures avec M^r Bonhommé, j'ai été avec lui chez ma sœur et chez madame Robert, il va faire le tableau de la famille de donation, et le portrait de M^r Robert ».

⁶ *Ibid.*, 16 août 1839 : « Achilles (sic) est allé à Torteron avec M^{rs} Saulnier et Bonhommé. Je suis reparti à l'église où j'ai fait réparer à l'autel une bévée des plâtriers, je suis rentré à 3 heures ».

⁷ *Ibid.*, 22 juillet 1839.

⁸ *Ibid.*, 31 juillet 1839.

⁹ Fonds Auscher : François Bonhommé, « Note des ouvrages exposés de 1833 à 1861 (tirés des livrets des Salons de peinture) ».

comme sur la reproduction de l'œuvre exposée au Salon, simule la structure du bâtiment et renforce ainsi le choix de composition : la grande halle magnifiée constitue le premier personnage du tableau. Une position légèrement désaxée permet à Bonhommé d'accentuer l'effet de perspective et de montrer conjointement la machine à vapeur et les trains de laminoirs à rails et fers marchands : depuis 1837, l'essor de Fourchambault s'explique en grande partie par l'ouverture du marché des rails¹. Pour son commanditaire, l'artiste célèbre dans un format inédit, en « védutiste » d'intérieur, la puissance des nouveaux moyens de production². Il est probable enfin que le portrait de groupe, à gauche de cette première version offerte à Georges Dufaud, ait été goûté par le maître de forge : il est représenté, chef découvert, expliquant le plan de l'usine à Louis Boigues, figuré à sa droite et, juste derrière, au polytechnicien Emile Martin, son gendre depuis 1821, directeur de la fonderie de Fourchambault³.

Mais déjà Bonhommé reprend le principe de la galerie de portraits en pied non hiérarchisés, placée au premier plan, principe que l'on retrouve dans la deuxième version du tableau⁴ – peut-être une esquisse – aujourd'hui perdue (**ill. 226**). Aux trois ouvriers en action, servant le four à puddler, répond le groupe des propriétaires et ingénieurs étudiant le plan ; aux trois ouvriers en pause répondent les trois visiteurs se dirigeant vers le fond de la halle. A ce stade, l'hypothèse d'une influence de la pensée saint-simonienne sur François Bonhommé demeure séduisante. Elle ne fait pas de doute dans le cas d'Emile Martin, représenté sur la toile : sans avoir participé aux frasques de la secte de Ménilmontant, le polytechnicien comptait parmi ses relations de nombreux anciens saint-simoniens ; il était l'ami de Prosper Enfantin⁵ et fut séduit par sa doctrine dont il chercha les voies de la mise en pratique⁶. Dans l'œuvre de Bonhommé, c'est ainsi vraisemblablement « l'utopie d'une égalité entre les membres d'une société qui est promue comme idéal, au travers du projet saint-simonien sur lequel s'appuie une partie de la bourgeoisie industrielle »⁷. L'idéalisation de l'atelier ne passe

¹ Guy Thuillier, *op. cit.*, p. 65.

² Karl Janke et Monika Wagner, « Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriegebiet. Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie von François Bonhommé », *Kritische Berichte*, Giessen, Anabas Verlag, 1976, n° 5/6, p. 5-26; Patrick Le Nouène, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », *loc. cit.* (1978), p. 41-42.

³ Annie Laurant, *Des fers de Loire à l'acier Martin, maîtres de forges en Berry et Nivernais*, Royer, coll. « Saga Sciences », 1995, p. 1.

⁴ Cat. 1133. Toile non localisée, reproduite dans Denise Le Mallier, *Le roman des Dufaud*, La Charité-sur-Loire, Imprimerie Delayance, 1971, p. 180.

⁵ Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Enfantin, Correspondances diverses, Ms 7758/118-122, lettres d'Emile Martin à Prosper Enfantin, 1843-1859.

⁶ Annie Laurant, *op. cit.*, p. 184-188.

⁷ Patrick Le Nouène, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », *loc. cit.* (1978), p. 45.

pas, comme à la fin du XVIII^e siècle dans les images de l'enthousiasme manufacturier, par la transformation de l'espace au service de la narration technique : Bonhommé respecte en totalité l'œuvre des ingénieurs, l'unicité et la rationalité de la forge à l'anglaise permettant conjointement l'ouverture d'un large espace scénique et la restitution ordonnée des opérations. L'idéalisation tient dans la traduction graphique de l'utopie sociale.

L'étude de la troisième version, toutefois, introduit une nuance. Il semble en effet que l'œuvre exposée au Salon de 1840 sous le titre *Vue d'une grande forge à l'Anglaise*¹ (ill. 227) ne soit pas celle qui fut offerte à Georges Dufaud. La lithographie qu'en propose Jules Robert *Salon de 1840*², publié par Challamel, présente une grande halle où seuls les ouvriers sont mis en valeur. On ne distingue plus que deux visiteurs, dans l'ombre, en retrait. Le portrait de groupe réunissant Georges Dufaud, Louis Boigues et Emile Martin a disparu : « lorsqu'il réalise une œuvre pour un vaste public et non pour un commanditaire particulier, il s'affranchit des contraintes qui lui étaient imposées »³. C'est encore la puissance de l'espace industriel, l'actualité de ses techniques et l'activité de la foule pittoresque au travail qui retiennent l'artiste dans son grand dessin, *Forges de Fourchambault - Vue intérieure*, gravé sur bois debout pour *l'Illustration* du 30 août 1845. Dans son éloge de la grande industrie moderne, François Bonhommé privilégie déjà, à la veille de la Révolution de 1848 à laquelle il participa activement, la célébration du monde ouvrier.

Le travail et l'effet : Théodore Chassériau et Charles Eustache

C'est au mois de juillet 1836, lors d'un voyage « dans le Gard chez son ami Albert Gilly à la Vernède, puis en août à Marseille chez son cousin Frédéric, futur père du baron Arthur Chassériau »⁴ que Théodore Chassériau, alors âgé de 17 ans, s'arrêta au Creusot et réalisa l'une des images de l'industrie les plus originales et les plus captivantes de son temps. Le jeune artiste parisien, à la différence d'Ingres son maître, recherchait parfois l'échappée provinciale et l'étude de ses curiosités⁵. Comment l'artiste put-il entrer dans la grande forge à l'anglaise édiflée à l'initiative de Manby et Wilson en 1827 ? Le dessin, localisé et daté en

¹ Cat. 1134, œuvre non localisée.

² Jules Robert, *Album du Salon de 1840, collection des ouvrages exposés au Louvre, reproduits par les Peintres eux-mêmes*, Paris, Challamel, 1840, pl. 18.

³ Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 134.

⁴ Louis-Antoine Prat, *Inventaire général des dessins, école française, dessins de Théodore Chassériau*, tome II, R.M.N., 1988, p. 623.

⁵ Christine Peltre, *Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 38-40.

bas à gauche « Creusot, Juillet 1836 » demeure le seul témoignage du passage de l'artiste. Notons qu'il s'agit d'une simple « étude »¹, sans conséquence pour l'entreprise. La première valeur d'*Une forge au Creusot*² (ill. 228) est d'offrir le sentiment d'une parfaite liberté de l'artiste face à la nouveauté du motif. La seconde est de suggérer plusieurs interprétations.

La première résulte d'une lecture « sociale », sans doute partielle, de cette aquarelle : « unique est dans l'œuvre de Chassériau cette image réaliste du monde de l'industrie. (...) Vision directe et description objective, sans effusion ni misérabilisme, d'une industrie à la veille de son essor, le dessin de Chassériau paraît, au lecteur moderne, par le seul choix de son rare sujet, (...) la preuve d'une conscience sociale imprévue chez un jeune artiste romantique »³. Quelques détails permettent d'accentuer le trait : « ils portent des visières et des vêtements fonctionnels, blouses aux manches retroussées, pantalons serrés au dessous du genou »⁴. Les trois personnages centraux semblent entraînés inexorablement, buste, bras et jambes, par le mouvement du volant d'inertie de la machine à vapeur centrale. Leurs visages sont baissés, leurs yeux sont rivés sur le four d'où émane une lumière violente, découpant leur silhouette, se reflétant sur leur profil par un léger liseré de couleur verte. A droite, un homme barbu, à l'allure de forçat, se repose. Chassériau interprète d'emblée les rythmes de la sidérurgie, succession de pauses et d'efforts violents. Il réussit une synthèse sensible qui, plus qu'une topographie de l'espace intérieur, rend intelligible la forge à l'anglaise.

Mais la composition et les rapports de masse suggèrent une seconde lecture : « une perspective brutale redresse le sol jusqu'aux arcades de brique qui forment le fond d'un premier atelier. (...) L'exagération de leur taille et le sol très relevé accentue l'effet de gigantisme. La composition est énergique ; broyée à grands coups de pinceau elliptiques ; elle se veut dramatique (...) Chassériau peint le travail humain sans se soucier outre mesure de la machine, dont la puissance est juste évoquée par l'immense volant. Dans la *Forge à l'anglaise*, lieu nouveau choisi pour son exotisme, c'est le travailleur dans son effort pour maîtriser la matière qui retient son attention »⁵. Proposons de franchir un pas supplémentaire et de lire *Une forge au Creusot* comme la célébration des ouvriers prométhéens, condamnés au travail pour avoir donné à l'homme la puissance du fer. Leurs corps sont jeunes, énergiques, tendus, leurs gestes sont précis, leurs efforts généreux, on les imagine efficaces. L'œuvre n'est pas exempte d'allusions mythologiques. Voici peut-être un lien possible, un

¹ Louis-Antoine Prat, *loc. cit.*, p. 623.

² Cat. 786.

³ Exposition *Les Mots dans le dessin*, Pavillon de Flore, 19 juin 1986 - 29 juin 1986, p. 105.

⁴ Michelle Evrard et Patrick Le Nouëne, *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

trait de continuité dans l'œuvre de Chassériau, entre ces forgerons du Creusot et ce groupe des « Forgerons » mythologiques qu'il plaça dix ans plus tard, entre 1844 et 1848, en avant d'un vaste décor commandé par l'Etat, *L'Ordre pourvoit aux besoins de la guerre*, pour l'escalier d'honneur de l'ancienne cour des Comptes¹. Dans l'œuvre du jeune romantique, qui s'approprie le motif nouveau, l'évocation de la réalité contemporaine et l'interprétation symbolique ne s'excluent aucunement.

La liberté de Charles Eustache n'est pas celle du voyageur romantique, mais d'un familier de l'usine². Charles François Eustache, fils de François Jonas Eustache, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, et d'Amélie Michel de Préfosse, est né à Paris le 6 décembre 1820³. Il épousa en 1850 Georgine Martin, fille d'Emile Martin, directeur de la fonderie de Fourchambault, et de Constance Dufaud, fille du maître de forges : « Charles, lui, écrit son arrière-petite fille Denise Le Mallier, ne recherchait pas une alliance titrée. Son père, mort en 1839, avait été ingénieur des Ponts-et-Chaussées comme Dominique Martin, le grand-père de Georgine et sans doute les deux familles se connaissaient-elles ainsi. Et puisque Georgine, comme Charles, était artiste, et puisque tous deux se plaisaient, que pouvait-on désirer de mieux ? »⁴. C'est à l'occasion d'une visite à ses beaux-parents que Charles Eustache, en octobre 1851, accéda sans entrave à l'intérieur de la grande forge et de la fonderie de Fourchambault et traduisit au fusain ses impressions. Le couple revenait d'un voyage en Ecosse et en Angleterre. Plusieurs lettres écrites à sa mère entre le 5 et le 18 septembre 1851 témoignent de sa fascination pour le contraste entre les qualités pittoresques de monuments médiévaux et la vigueur de l'essor industriel.

De retour en France, il exprime au fil de la plume l'écart présumé et ressenti, alliant observations sensibles et idées communes : « Pauvre Paris, il est bien triste, et bien désolé pour le moment, et je suis bien aise que vous n'y soyez pas. Surtout lorsqu'on vient de Londres, si immense, si animé, si puissant, on a le cœur serré en le trouvant si au-dessous de ces chiens d'Anglais, car il est impossible de se dissimuler leur immense supériorité, quand on voit Liverpool, Edimbourg, Glasgow et l'immense mouvement industriel qui entoure ces villes. Je cite celles-là parce que je les ai vues, mais il y en a 30 autres qui les valent, il faut en prendre son parti. Ce n'est pas à dire pour cela que j'aimasse mieux ce pays-là, bien loin de là,

¹ L'édifice fut détruit en 1871. Le musée du Louvre ne conserve plus des « Forgerons » qu'un fragment de peinture sur support de plâtre (cat. 1177). Stéphane Guégan, Vincent Pomarède, Louis-Antoine Prat (dir.), *op. cit.*, cat. 115 à 133, p. 214.

² Cat. 1565 à 1583.

³ A.D. Manche, 5 E 19569, acte de décès de Charles François Eustache, mort à Cherbourg le 10 février 1870.

⁴ Denise Le Mallier [née Eustache], « Les Eustache », élément d'une suite pour *Le Roman des Dufaud* (1971), dactyl, p. 215 (remerciements à Frédéric Le Mallier).

ils n'ont pas notre beau ciel, car notre ciel est réellement beau relativement au leur, notre sol si fertile aux productions de tout genre, la gaîté de notre caractère et de nos mœurs, mais aussi ils sont sages, laborieux, habiles en tous genres d'industrie, et ce qu'ils veulent, ils le veulent bien et le font. Là-bas, on ne parle pas beaucoup mais on agit. Les derniers recensements de Londres donnent 2 millions et 500.000 habitants, deux tiers en sus de la population de Paris. Londres est une ville de commerce et de fabriques, il y a peut-être un million d'ouvriers ou de gens n'ayant pas grand-chose à perdre et cependant 6.000 *Policemen* suffisent pour tenir tout cela tranquille et en bon ordre dans la ville et un rayon de 2 ou 3 lieues tout autour. Mais en voilà assez sur ce chapitre, il est trop triste »¹. Par contraste, Fourchambault se présente comme le lieu du repos : « nos projets sont très sages, nous partons pour Fourchambault comme je vous le disais après demain matin probablement, nous y passerons 6 semaines parfaitement tranquilles, et de là-bas nous gagnerons le midi, c'est-à-dire le château Fallet dans les derniers jours d'octobre ou les premiers de novembre »². Le couple s'installe chez les Martin, dans le quartier de la fonderie, au Nord de Fourchambault, « dans une grande pièce située au haut de la maison, qui va nous servir dorénavant d'atelier, et des fenêtres de laquelle on jouit de la plus belle vue »³. Vivant de ses rentes, l'artiste se consacre au dessin et à la peinture.

A l'intérieur de la fonderie et de la grande forge, il est séduit par les possibilités esthétiques offertes par l'espace, les lumières et l'activité. Il ne dessine pas sur commande. A deux reprises, il exprime par écrit sa motivation. Ainsi le 16 octobre 1851: « je vous quitte pour aller travailler dans l'usine à un dessin que j'ai entrepris, qui me donne assez de mal, le modèle est splendide, c'est le grand atelier des laminoirs dans la forge : il y a de merveilleux effets »⁴ ; puis un mois plus tard, le 18 novembre : « Georgine est sur une chaise longue, et moi pas loin d'elle, la plupart du temps occupé à dessiner des croquis d'ouvriers que j'ai pris le jour dans les ateliers »⁵. La collection aujourd'hui conservée par ses descendants se compose de huit intérieurs d'usine au fusain et de dix croquis d'ouvriers⁶. Denise Le Mallier vendit au Musée de l'Histoire du fer de Jarville-la-Malgrange, en 1973, le grand fusain exposé au Salon de 1852⁷.

¹ Archives Le Mallier, correspondance de Charles François Eustache, lettre de l'artiste à sa mère, s.d. [18 septembre 1851], p. 1-3.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Id.*, lettre de l'artiste à sa mère, 26 septembre 1851.

⁴ *Id.*, lettre de l'artiste à sa mère, 16 octobre 1851.

⁵ *Id.*, lettre de l'artiste à sa mère, 18 novembre 1851.

⁶ Cat. 1566 à 1582.

⁷ Cat. 1583.

L'architecture bénéficie d'un traitement soigné : la grande halle est savamment charpentée, les trains de laminoirs régulièrement distribués (**ill. 229**). Fidèles à l'intention de l'artiste, les frères Goncourt apprécièrent le dessin du Salon, non pour son éventuelle aptitude à décrire l'espace industriel – les critiques confondent laminoir et haut-fourneau – mais pour la qualité de son clair-obscur : « toute la lumière est concentrée sur la coulée de fonte étincelante qui se reflète et se brise, et joue sur les poutres liées de l'immense charpente »¹. Quelle est son attitude vis-à-vis des ouvriers ? Une lettre du 14 octobre 1852 offre un aperçu de ses opinions politiques : « Les fêtes dont Paris va être le théâtre et dont vous nous parlez ne nous tentent guère et pour ma part je ne sais quoi m'attriste quand je pense à tout cet enthousiasme de commande et à cette absurde versatilité du peuple français, le plus absurde peuple du monde selon moi. Quand on pense que le préfet de la Seine actuel, ce Berger qui va se mettre en quatre pour faire [autant] de flatteries et de courtoiseries auprès du président est le même individu qui après avoir fait une absurde opposition à Louis-Philippe, était devenu si fort républicain de la veille qu'il a pour ainsi dire forcé la main à l'assemblée constituante et l'a menée sur le perron du corps législatif acclamer la république devant les *Bandes déguenillées du peuple souverain*, cela fait mal au cœur, et pitié. Aussi, si le Napoléon actuel fait bien, il méprisera tous ces gens-là et les fera marcher comme vils pantins »². Charles Eustache est un partisan de l'ordre. Déjà l'année précédente, durant son séjour à Fourchambault, lors des grèves qui agitèrent les usines du Cher³, il écrivait : « c'est dans le Berry, de l'autre côté de la Loire qu'il y a eu un petit mouvement réprimé aussitôt que les soldats ont paru et qui n'a servi qu'à prouver la stupidité et la faiblesse de ceux qui l'avaient organisé. Quant à nos ateliers, non seulement ils n'ont pas bougé, mais à ce que disent tous ces messieurs et ceux qui voient les ouvriers de plus près, ils n'en ont aucune envie et sont très tranquilles »⁴. Quelle place, quelle fonction leur réserve-t-il dans ses dessins ? Eustache a réalisé, d'une part, des croquis d'architecture et de machines (**ill. 230**), d'autre part des croquis d'ouvriers (**ill. 231**), enfin des intérieurs animés de figures. Les hommes sont présents, si ce n'est toujours au premier plan, du moins à l'intersection des grandes lignes de la composition. L'effet est renforcé, sur la première scène de laminage ou l'œuvre exposée au

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Salon de 1852*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, p. 117.

² Archives Le Mallier, correspondance de Charles François Eustache, lettre de l'artiste à sa mère, 14 octobre 1852.

³ Pierrette Puaud-Mallet, *Pierre Lancelot, ouvrier des forges, 1842-1911*, Editions « Aube de Terres et de Feux », 2005, p. 20-27.

⁴ Archives Le Mallier, correspondance de Charles François Eustache, lettre de l'artiste à sa mère, 21 octobre 1851.

Salon¹, par la lumière éclatante qui émane, à ce même point d'intersection, du laminoir éclairant leur silhouette, dans la pénombre grisâtre de l'atelier. Eustache évoque avec réalisme espaces de travail et ouvriers, la présence d'enfants dans la forge n'est pas occultée. *L'Intérieur de la mazerie*² (ill. 232) présente une vue rapprochée de l'opération : plus de cinq hommes manipulent un ringard et brassent la fonte en fusion à l'intérieur du four d'affinage. Les mouvements, représentés avec un soupçon de dramatisation, sont accentués par l'effet de clair-obscur. Malgré l'atmosphère enfumée et poussiéreuse, admirablement signifiée par l'emploi du fusain, c'est l'application, plus que la soumission des hommes qui est montrée. A droite, deux ouvriers considèrent le travail de leurs semblables. Les mains campées sur les hanches, ils sont fiers d'appartenir à la nouvelle génération des travailleurs du fer. Confrontées au reste de son œuvre, les vues intérieures de la forge de Fourchambault apparaissent comme l'expression d'une curiosité ponctuelle et sans suite. Malgré l'accueil favorable de son œuvre au Salon, il ne poursuivit pas dans cette voie. Peut-être cette expérience devait-elle rester attachée au souvenir de son épouse, morte en couche dès 1854. Eustache alors voyagea, se fit peintre orientaliste et peintre des paysages normands : « il ne montrait pas ses dessins à la famille ; il ne les trouvait jamais assez réussis. Seule, Georgine dut les connaître, et ensuite, ils restèrent enfermés dans les cartons jusqu'à ce qu'on les retrouve cent ans plus tard, qu'on en reconnaisse la valeur artistique et documentaire et qu'on les fasse figurer dans des ouvrages techniques et des expositions industrielles »³.

¹ Cat. 1583.

² Cat. 1582.

³ Denise Le Mallier, *op. cit.*, p. 216-217.

2. Variations sur le thème de la visite

L'intérieur de la forge à l'anglaise demeure le seul motif à avoir suscité, à partir des années 1830, une telle variété de regards – quoique toujours limitée – sur une même forme spécifique d'espaces et d'installations industriels. Après 1852, alors que les premières forges à l'anglaise ont déjà trente ans, l'étonnement et l'enthousiasme ont tari, qu'ils aient été le reflet d'une sensibilité saint-simonienne, d'une aspiration promotionnelle ou d'une curiosité personnelle. Dès lors, même si les images de la grande industrie dominant, les séries pertinentes ne sont plus à construire autour d'un type d'usine, ni même d'un secteur. La rareté des œuvres n'est pas seule en cause. On retrouve en réalité le cours de séries séculaires. Singulièrement, la comparaison des choix de composition suggère plusieurs regroupements en fonction de la position hiérarchique et du traitement plastique accordés, dans chaque œuvre, aux motifs possibles de l'intérieur industriel : visiteurs, ouvriers, machines et architecture.

Commençons par la « visite ». Toujours en vigueur, la convention iconographique n'a rien perdu de son efficacité. Elle demeure cette validation indispensable à toute figuration de l'exceptionnel. Deux formules persistent, une autre s'affirme. D'une part, sous la Monarchie de Juillet, plus encore sous la Seconde République et le Second Empire, l'exceptionnel est encore la présence du prince dans l'usine où le peuple ouvrier, toutefois, occupe une place croissante (5 toiles, dont 3 exposées au Salon, et un célèbre « tableau tissé »). D'autre part, l'exceptionnel peut être l'usine elle-même, célébrée depuis Bonhommé par de grands formats montrant les industriels dans leur usine magnifiée (au moins 7 toiles). Mais déjà, en France comme dans l'Europe entière, semble suffire aux yeux des industriels le reportage par l'estampe. Ainsi les obstacles culturels et la difficulté d'accéder à l'usine laissent-ils le champ libre à la naissance d'une imagerie promotionnelle et contrôlée (depuis l'intérieur en quelque sorte) de la grande industrie. Le phénomène le plus massif, qui mériterait une étude à part entière, est celui des reportages dans la presse illustrée. On étudiera ici les quelques lithographies de prestige qui, dès les années 1840, avant la baisse du coût de la photographie¹, furent composées pour une diffusion probable auprès des actionnaires. Leur esthétique, dont il conviendra de préciser l'origine et l'éventuelle nouveauté, est semblable à celle des gravures de presse. De fait, elles ont servi de modèle à plusieurs de ces images bon marché, au discours

¹ Céline Assegond, *Photographies de chantiers et d'ateliers : modalités de représentation du monde du travail (1850-1914)*, Mémoire de 3^e cycle de l'Ecole du Louvre, en cours, sous la dir. de Michel Frizot.

maîtrisé, destinées à un large public, celui des lecteurs de reportages vantant les mérites et les merveilles de l'industrie française.

Visite princière et représentation du peuple

En 1841, vingt-cinq ans après avoir peint *La duchesse de Berry visitant la manufacture des glaces de Saint-Gobain*, Edouard Pingret composait pour l'administration de la Monnaie une *Visite du tzar Alexandre I^{er} à la Monnaie le 25 mai 1814*¹. On a souligné la permanence de la formule : une machine prestigieuse et symbolique, servie par quelques ouvriers choisis, suffit à évoquer l'activité. L'espace de production, à l'architecture prestigieuse, accueille l'épisode historique de la cérémonie et sa traditionnelle galerie de portraits en pied. En 1843, Bonnefond, peintre lyonnais et directeur de l'école royale des beaux-arts, adopte le même parti lorsque le tisseur Carquillat lui commande le dessin d'un « tableau tissé » commémorant la visite du duc d'Aumale dans son atelier le 24 août 1841² (**ill. 234**). L'œuvre est devenue, souligne Henriette Pommier, « emblématique de la Fabrique lyonnaise en général et des tableaux tissés en taille douce en particulier », Carquillat ayant « acquis suffisamment d'autonomie et de moyens pour projeter de réaliser sous son nom et à ses frais une œuvre de grande envergure et d'une exécution longue »³. Certes, l'iconographie est originale – il s'agit du premier « tableau » figurant un métier Jacquard. Certes, la technique est récente et d'un emploi rare à cette échelle – mise en carte dite « taille douce » selon le procédé Moulin inventé en 1839⁴. Mais la composition reprend le parti consacré. Voici le métier symbolique, au milieu de l'atelier. Le fabricant accueille le fils du souverain et lui offre le célèbre *Portrait de Jacquard*, également de Bonnefond, tissé dans ses ateliers. Le duc d'Aumale est accompagné de dignitaires qui, sans ambiguïté, en accord avec la politique incitative du régime, entendent encourager l'industrie du royaume. La mère ou la nourrice de l'enfant (celui de l'entrepreneur ?) désigne à son attention la scène édifiante. Il s'agit pour l'entrepreneur d'une opération promotionnelle. L'œuvre, « dédié[e] au Roi par M. Carquillat

¹ Cat. 1145.

² Cat. 1482. « Je soussigné ai reçu de M. Carquillat chef d'atelier à la Croix-Rousse, la somme de cinq cents francs prix convenu d'une composition qu'il ma commandée pour être exécutée par lui-même à ses frais en étoffe de soie ayant pour sujet la visite de ses ateliers de fabrication par M^{gr} le duc d'Aumale le 24 août 1841 à 2 heures et demie après-midi », lettre autographe de Bonnefond, citée par Henriette Pommier, « Images tissées de la fabrique lyonnaise », dans *Images de soie, de Jacquard à l'ordinateur* (cat. exp., Saint-Etienne, musée d'Art et d'Industrie, 31 avril-18 oct. 2004), Paris, Somogy, 2004, p. 36, repr. p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

en 1844 », plut au duc d'Aumale. Son thème et sa qualité d'exécution valurent au fabricant récompenses et commandes, notamment auprès de Louis-Philippe. Si Bonnefond se distingue, c'est par le choix du format et, surtout, par la place accordée à l'ouvrier. Le format en hauteur implique le groupement des figures devant le métier Jacquard dont la mécanique et les cartes perforées dominent la partie supérieure de la composition : l'outil de production est valorisé. Le tisseur, figuré légèrement en retrait, de dos, le visage de trois-quarts, le regard incliné, intègre la galerie de portraits mais conserve une place distincte. Bonnefond offre à Carquillat et au roi l'image rassurante d'un atelier de la Croix-Rousse où l'ordre et la hiérarchie sont respectés.

Après la Révolution de 1848, les ouvriers intègrent, à la faveur des débats politiques et esthétiques contemporains, quelques scènes de visites toujours marginales en nombre. La *Remise de la Légion d'Honneur à Monsieur Fouché-Lepelletier par le Prince Président Louis-Napoléon Bonaparte*¹ n'est pas une commande du prince (ill. 235). Cette huile sur toile commandée par l'industriel, directeur de la manufacture de produits chimiques de Javel, à Léopold-François Tabar (1818-1869) respecte toutefois, en première approche, les canons du genre. La cérémonie a lieu dans la cour de l'usine. On songe à la « Visite de S.M. l'Empereur à Jouy » en 1804, dessinée par Jean-Baptiste Isabey². Qu'il y ait ou non citation, l'œuvre témoigne d'un événement essentiel dans la carrière de l'entrepreneur. Le 15 avril 1851, « le président L.N. Bonaparte, dans une visite à l'établissement de Javel, avait remis la croix de la Légion d'honneur »³ à Edmond Edouard Fouché-Lepelletier (1809-1899). S'il fut, l'année suivante, « candidat du gouvernement au Corps législatif dans la 6^e circonscription de la Seine », s'il fut élu député le 29 février 1852, il doit sa décoration à son action et son influence en tant qu'industriel. A la fin des années 1830, Edmond Fouché avait succédé à Michel Lepelletier comme directeur de la manufacture⁴. Il s'était vu récompensé, dès l'exposition des produits de l'industrie de 1844, pour sa fabrication en « grande quantité d'acide sulfurique »⁵ et pour « plusieurs perfectionnements introduits dans la fabrication du

¹ Cat. 1496.

² Cat. 208.

³ Adolphe Robert, Edgar Bourlouton et Gaston Cougny (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris, Bourlouton, 1890, p. 36.

⁴ Il avait épousé sa fille le 16 avril 1836. Son acte de mariage le désigne à cette date comme « architecte demeurant à Paris rue des Filles du Calvaire n° 6 » (acte de mariage, repr. dans le dossier d'œuvre, Issy-les-Moulineaux, Musée français de la carte à jouer-Galerie d'histoire de la ville); Agnès Barbier, Florian Goutagnieux (dir.), *Monsieur Foucher-Lepelletier est décoré*, Issy-les-Moulineaux, Musée municipal, Bibliothèque municipale, 1991, p. 16.

⁵ « Cet acide, recherché par les teinturiers et par les épurateurs d'huile, remplace celui de Saxe pour la dissolution de l'indigo, et coûte dix fois moins cher » (*Exposition des produits de l'industrie française en 1844*).

sulfate de soude, permett[ant] à M. Fouché-Lepelletier de livrer au commerce, à un prix très bas, l'acide hydrochlorique exempt de fer et d'acide sulfureux »¹. En 1846, il pouvait racheter la célèbre « manufacture » à Philippe Jean-Baptiste Buffault². Une médaille d'or, obtenue en 1849 lors de l'exposition des produits de l'industrie, consacrait l'essor de son entreprise : « La manufacture de Javel, fondée en 1776, est, dans son genre, la plus importante du département de la Seine ; elle occupe 175 ouvriers, elle livre au commerce 5 à 6 millions de kilogrammes de produits chimiques d'une valeur de 1.400.000 francs »³. C'est un notable qui, le 15 avril 1851, est décoré par le Président de la République. Le peintre compose une scène de décoration traditionnelle, centrée, prenant soin pour ce tableau privé de figurer, à gauche, la famille du commanditaire. Mais Tabar, à la différence d'Isabey, ne dissimule ni l'outil de production, ni la foule des ouvriers. Cet élève de Paul Delaroche, dont *La Flizelière* et *Castagnary*, plus tardivement, comparèrent la fougue à celle de Géricault⁴, semble séduit par les œuvres et les artistes contemporains qualifiés de « réalistes » par le débat critique. Il montre, dans toute leur médiocrité extérieure, les trois halles accolées de la puissante usine ; une puissance affirmée par la masse de l'immense cheminée, au centre, colonne commémorative sur laquelle on peut lire « Vive le Président de la... »⁵. L'assistance n'est pas sélectionnée, les ouvriers – des hommes exclusivement – occupent le fond de la scène et dominant la partie droite. Les uns acclament, les autres rehaussent la cérémonie de leur digne posture. C'est la foule bigarrée des ouvriers en sabots, tout juste sortis des ateliers, représentés dans leurs habits de travail, froissés, salis. L'artiste a placé en évidence, au premier rang, un ouvrier africain, évocation probable de l'abolition récente de l'esclavage par la Seconde République.

Les ouvriers dominant encore, en nombre, la vaste composition d'Alexandre Antigna, *Visite de S.M. l'Empereur aux ouvriers ardoisiers d'Angers pendant l'inondation de 1856* (ill. 236). Albert Boime a souligné l'éventuelle ambiguïté de cette toile, commande de l'Etat, exposée au Salon de 1857 et déposée l'année suivante au musée d'Angers. Les ouvriers

Rapport du jury central, t. 2, 1844, p. 741). Une médaille d'argent est accordée à « M. Fouché-Lepelletier, à Javel, près Paris ».

¹ *Ibid.*

² Acte de vente du 15 mars 1846, cité par Jacques Alban, « Histoire de la manufacture de produits chimiques de Javel », *L'actualité chimique*, janvier-février 1990, p. 39.

³ *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, t. 2, p. 712-713 (troisième section, produits chimiques, cires à cacheter, cirages, vernis).

⁴ A. de La Flizelière, *A-Z ou le Salon en miniature*, 1861 ; Castagnary, *Salon de 1869* (« *Equivoques* », *peintures françaises du XIX^e siècle*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1973).

⁵ L'inscription fut-elle effacée, ou disparaît-elle « comme fortuitement, derrière le public » ? (*Morceaux choisis du XIX^e siècle dans les collections des musées d'Ile-de-France*, Paris, Mairie du IX^e arr., 1989, p. 195) Il est probable que le tableau fut terminé après le coup d'Etat du 2 décembre 1851.

républicains de Trélazé, regroupés au sein de l'organisation « La Marianne », avaient tenté en 1855 de s'emparer du pouvoir municipal à Angers. L'insurrection avait été sévèrement réprimée. D'où le souhait de l'Empereur, l'année suivante, de faire large écho de sa visite aux sinistrés de l'inondation meurtrière de la Loire. Antigna dont l'œuvre, avec celle de Courbet et Millet, fut sous la Deuxième République placée au cœur des débats sur le réalisme. Mais « on comprend, propose Albert Boime, qu'il ne pouvait résoudre toutes les complexités de ce projet (...) Napoléon III adopte une attitude de repentir, tandis que devant lui un groupe d'ardoisiers réagit de façon contradictoire, certains avec enthousiasme, d'autres avec interrogations et d'autres encore avec provocation »¹. L'analyse, sans doute, est un peu forcée, le paysage n'est pas « lugubre », le ciel s'est levé, la colère du « peuple », globalement maîtrisée, que l'Empereur ne subit pas frontalement, valorise son attitude compassionnelle. Au-delà du propos édifiant, la scène est neuve en ce qu'elle montre le peuple ouvrier sur une toile de grand format, relevant de la peinture officielle. Louis Moullin, traitant du même sujet, semble également souhaiter montrer le peuple au travail, valoriser le savoir-faire ouvrier. Le tableau, non localisé, fut exposé au Salon de 1857 sous le titre *L'Empereur visitant les carrières d'ardoise de Trélazé (Maine-et-Loire). Inondation de juin 1856*. Le texte du livret précise : « Il s'avance seul au milieu de la foule des ouvriers qui l'accueillent par un cri immense et prolongé (...) Derrière un tue-vent, quatre ouvriers fendeurs repartissent une pierre épaisse. L'ardoise terminée, un d'eux la présente à Sa Majesté qui l'examine, admire le travail, mais semble douter de la solidité. L'ouvrier se méprend sur ce geste : "Faites excuse mon Empereur, dit-il, je vais vous la rendre légère comme une plume et menue comme une dentelle". En un instant, l'habile ciseau a opéré la transformation. L'Empereur sourit, donne une large gratification à ces travailleurs, et continue sa visite au milieu de la foule enthousiaste »². La politique compassionnelle et les bonnes œuvres du régime autorisent l'apparition circonscrite du travail dans la peinture. Le discours sur le travail reste toutefois traditionnel : la mise en scène d'une compétence manuelle et individuelle relève des ressorts convenus de la scène de genre.

Le propos est-il différent lorsque la propagande impériale conduit le spectateur du Salon à l'intérieur de l'usine ? La pauvreté du corpus n'invite pas à la généralisation. La toile de Charles Landelle, *Visite de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice à la manufacture des glaces de Saint-Gobain et Chauny. S.M. L'Impératrice étame une glace*, exposée au Salon de

¹ Albert Boime, « Le réalisme officiel du Second Empire », *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, op. cit., p. 115.

² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 juin 1857* [Salon de 1857], Paris, Mourgues, 1857, n° 1976.

1861, semble tout à fait isolée (ill. 237). Il ne s'agit pas, en outre, d'honorer les conquêtes récentes de l'industrialisation. Ce sont les bonnes œuvres, la proximité de l'impératrice avec les ouvrières, son rôle de médiatrice entre le peuple et les élites qui sont ici proclamés. On retrouve la tonalité des envois de Louis-Auguste Legrand et Félix-Joseph Barrias au Salon de 1857 : *L'impératrice à la maison d'éducation des jeunes ouvrières de la rue du Faubourg-Saint-Antoine, institution fondée par S.M.* (dessin non localisé) et *L'Impératrice mettant l'œuvre des jeunes ouvrières sous la protection de la Sainte-Vierge. Chapelle de la maison d'éducation des jeunes ouvrières, fondée par S.M. L'Impératrice, rue du Faubourg Saint-Antoine* (disparu). Le tableau de Charles Landelle, non localisé, est aujourd'hui connu par une photographie, accompagnée de la « clé » précisant l'identité des personnalités présentes, conservée dans les archives de la Compagnie de Saint-Gobain. L'impératrice est représentée au centre, l'Empereur à ses côtés, le couple entouré de sa suite, des autorités locales et du conseil d'administration de la Compagnie. Le « gracieux et angélique Landelle »¹, élève de Delaroche, épris d'Ingres, ayant le « culte du fini »², artiste renommé pour sa peinture religieuse et son œuvre orientaliste, portraitiste prolifique de la société parisienne, compose ici une scène charmante aux portraits soignés. Tel était le premier objet de la commande : « Le tableau de Saint-Gobain donna beaucoup de peine à Landelle (...) Il fallait réunir trente-quatre personnages officiels dans une petite toile, mais plusieurs d'entre eux, en particulier l'empereur et l'impératrice, se contentèrent d'aller poser chez Disderi, l'excellent photographe de la Cour »³. Mais le sujet de l'œuvre est une scène de travail, ainsi relatée par le *Journal de l'Aisne* : « Comme dans chaque atelier et pour chaque opération, l'Impératrice avait voulu là, que la démonstration du travail lui fût complétée par des explications fournies par l'ouvrière qui dirige l'atelier d'étamage. Tout le monde peut faire cela ! s'est-elle écriée, frappée de la simplicité du procédé. – Oui, Madame, avec un peu d'habitude, répondit l'ouvrière. Alors, laissez-moi faire, continua l'Impératrice à laquelle on fournit une glace, la feuille d'étain et le mercure, et aussitôt elle se mit à l'œuvre, pendant que l'Empereur suivait avec ce calme attentif et bienveillant qui lui est propre, la manipulation de l'Impératrice, et soulevait les manches de son pardessus de velours bleu, pour qu'elle pût opérer sans gêne. Autour de la table se pressait la foule qui suivait avec un vif intérêt les détails de ce gracieux épisode et qui applaudit avec chaleur au succès complet dont fut couronné l'essai tenté par les belles mains de l'Impératrice, rouge d'attention d'abord, et de satisfaction ensuite.

¹ Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 257.

² « Mort de Charles Landelle », *Le Figaro*, 15 octobre 1908.

³ Casimir Stryjenski, *Une carrière d'artiste au XIX^e siècle. Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Emile-Paul, 1911, p. 60-61.

L'Impératrice remercia l'assistance d'un de ses regards les plus charmants »¹. Charles Landelle a choisi précisément l'opération d'étamage, « cette œuvre toute féminine et qui exige plus de dextérité que de force »². L'Impératrice, aux « douces mains » trempées dans le mercure, fait plastiquement le lien entre l'ouvrière qui l'assiste, au premier plan, et le groupe des visiteurs associant les autorités et la hiérarchie de l'usine. L'Impératrice fait corps avec le peuple, reproduit ses gestes, mais conserve son rang. La signification politique de l'épisode fut jugée suffisamment déterminante pour justifier d'une part sa relation dans *L'Illustration*, et d'autre part la commande du tableau à Charles Landelle : « grâce à son sujet, la toile eut tous les honneurs du Salon de 1861 »³. S'il est aujourd'hui perdu, on sait qu'en 1911, selon le témoignage du neveu de l'artiste, il était encore « placé à Saint-Gobain dans le salon de la "Maison d'Administration", à gauche de la cheminée ; à droite, en pendant, on a mis la glace étamée par l'impératrice, le 26 novembre 1858, jour où cette visite eut lieu »⁴. On reconnaît dans ce geste l'attitude traditionnelle de l'administration de la Compagnie, toujours soucieuse d'entretenir de bonnes relations avec le pouvoir politique⁵ et, malgré les changements de régime, de conserver le souvenir de visites prestigieuses, significatives de son ancienneté et de sa fidélité à l'Etat.

Ainsi, en aucun cas, l'exécution de ces quelques « visites » princières n'exigea aux yeux des commanditaires la restitution détaillée des espaces de travail et des installations. Les lettres de François Bonhommé témoignent aussi bien de son acharnement que de l'incongruité de sa démarche. Qu'il s'adresse à l'ancien Prince-Président – lorsqu'il signe « Bonhommé, peintre à l'Assemblée Nationale le 15 mai 1848 »⁶ – ou à l'initiateur de la transformation de Paris, ses courriers demeurent sans réponse. Vers 1862, encouragé par sa médaille de troisième classe à l'Exposition Universelle de 1855 et suite à la livraison, on le verra, de la décoration de la salle de dessin de l'école impériale des Mines, il écrit à l'administration des Beaux-Arts : « Parmi les sujets dont je vous transmets la courte indication, j'ai l'honneur de

¹ Ed. Fleury, « Visite de l'Empereur & de l'Impératrice Eugénie à Chauny & Saint-Gobain le 26 novembre 1858 », *Journal de l'Aisne*, 27 novembre 1858.

² « (...) Sur un marbre parfaitement dressé on a étendu une mince feuille d'étain que l'on a recouverte complètement de mercure. La glace, bien nettoyée est posée sur la feuille d'étain amalgamée, et elle chasse par son poids le mercure en excès. Il a fallu éviter avec soin que la moindre bulle d'air s'interposât entre le mercure et le verre. Quand la glace recouvre parfaitement la feuille d'amalgame, on la serre avec un petit rouleau afin d'obtenir une adhérence parfaite. Alors on la lève et la retourne, et le mercure en excès tombe sur le marbre. Le miroir est achevé » (*ibid.*).

³ Casimir Stryiński, *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*

⁵ Maurice Hamon, « Diriger et vivre en industrie : acteurs et stratégie », dans Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), *Saint-Gobain, 1665-1937. Une entreprise devant l'histoire*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ A.N. F²¹ 120, dossier 42, lettre de François Bonhommé « A Sa Majesté l'Empereur Napoléon », 8 août 1861. Cette signature fait écho à la lithographie titrée *15 mai 1848, envahissement de l'Assemblée* qui valut un certain succès à François Bonhommé (Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 19).

vous signaler particulièrement ce qu'il pourrait y avoir d'opportun dans la représentation. 1° De la visite de S.M. l'Empereur à l'atelier de Forage du Puits de Passy lors de l'apparition de l'eau. 2° Des grandes usines où se transforme actuellement notre matériel naval »¹. Les commandes ne furent jamais passées, et l'on ne connaît du premier projet de Bonhommé qu'une esquisse au lavis, *La visite de l'Empereur au puits artésien de Passy*² (ill. 238), accompagnée de huit portraits préparatoires³. Bonhommé déploie verticalement l'immense structure du forage, écrasant à droite la figure de l'Empereur : pour le « Forgeron » prime la mise en valeur de l'installation.

La même année, il écrit à l'Empereur lui-même, confirmant son désir de « continuer l'histoire des métaux & des corporations y attachées » grâce à d'éventuelles commandes pour les établissements d'enseignement. A cette occasion, il propose de nouvelles scènes historiques et tableaux d'actualité à la gloire de l'Empereur et de sa politique économique : « J'ai proposé (...) un tableau d'Histoire : le Roi Louis XVI travaillant le Fer, Napoléon I^{er} s'adressant aux fondeurs de la Colonne, Votre Majesté visitant la Fonderie de Toulon, Cherbourg etc. etc. & assistant à une Grande manœuvre industrielle. Puis enfin les Travaux de l'Isthme de Suez & de Paris maritime et Industriel. Ces propositions sont restées sans réponse quoique le talent spécial soit reconnu »⁴. Le silence poli de l'administration se maintient l'année suivante, en 1862, lorsque Bonhommé se propose de commémorer la visite de Napoléon III aux forgerons de Fourchambault. Il s'agissait du second voyage de l'Empereur en Nivernais. Le temps n'était plus, comme en 1852, aux « tournée[s] électorale[s] dans les régions qui avaient manifesté une violente opposition au Coup d'Etat du 2 décembre ». En 1862, Napoléon III venait « recueillir des témoignages de reconnaissance pour les progrès économiques réalisés sous son impulsion »⁵. Aussi le « Forgeron » crut-il le moment bien choisi pour adresser sa demande à l'administration des Beaux-Arts : « Voulez-vous me permettre de vous informer de mon séjour momentané dans l'établissement que va visiter l'Empereur, si vous voyez dans cette circonstance quelque chose qui soit favorable au but que je poursuis, et que vous avez bien voulu approuver. Je pense que le sujet de sa personne au

¹ Fonds Auscher : François Bonhommé, « Copie de la demande et des notes annexées à l'appui », adressé « A Monsieur le Chef de la division des Beaux-Arts au Ministère d'Etat, membre de la Commission consultative », pour l'obtention d'une série de commandes, 1862.

² Cat. 2138.

³ Cat. 2130 à 2137.

⁴ A.N. F²¹ 120, dossier 42, lettre de François Bonhommé « A Sa Majesté l'Empereur Napoléon », 8 août 1861, signée « Bonhommé, peintre à l'Assemblée Nationale le 15 mai 1848 ».

⁵ Raymond Colas, « Napoléon III en Nivernais », *Annales du pays nivernais*, n° 31, 1981, p. 13.

milieu des Forgerons peut fournir une scène tout à fait à souhait dans ce genre »¹. Il réitère sa proposition après la visite de l'Empereur : « J'ai pris la liberté de vous écrire à l'occasion de la Visite des majestés aux Forgerons de Fourchambault. Cette scène a été aussi complète que je me l'étais imaginée, connaissant bien la forge, elle peut servir (...) à représenter l'Empereur au milieu des ouvriers. L'Impératrice ajoutera le contraste et la grâce qu'on dit manquer à ces sortes de sujets, je ne pense pas qu'il y ait d'occasion plus belle pour le moment. (...) Il est certain qu'une approbation venant d'en haut produirait un effet décisif sur la compagnie et qu'elle accorderait la permission de laisser faire les ouvriers entre eux, afin de compléter une somme suffisante pour l'exécution de la visite de l'Empereur en un tableau, et une gravure pour chacun des ouvriers souscripteurs. Il ne m'a pas été difficile de démontrer qu'un tableau exécuté dans ces conditions serait très agréable à leurs majestés, mais c'est à qui détachera la première somme pour commencer, de la Préfecture, de la Ville et de la Compagnie. Les ouvriers ne peuvent forcer la main à leurs chefs et de leur permission seule dépend le succès. Si vous pouviez m'obtenir une approbation motivée sur ce sujet spécial, d'une somme quelconque, je suis certain que toutes les caisses et autorités souscriront pour l'exécuter en grand. Le moment d'enthousiasme n'a pas diminué »². Mais l'intérêt de l'Empereur et de l'administration sont ailleurs. Sur place, Louis Moullin fut chargé de réaliser les croquis nécessaires à la relation de l'événement dans l'*Illustration*³. La presse illustrée, par l'association du texte et de l'image, offrait déjà une diffusion plus efficace et plus large à la communication politique.

Visite de l'« industriel » et représentation de la machine

Quelle fut l'attitude des « industriels » et « chefs d'établissements », sur la motivation desquels François Bonhommé fondait tous ses espoirs ? Il faut ici livrer l'analyse du « Forgeron », formulée dès 1859, fort lucide quoique motivée par un ardent désir de commandes publiques : « Ce sera sans doute pour moi le signal de travaux chez les

¹ A.N. F 21 293, lettre de François Bonhommé au Directeur des Beaux-Arts, écrite depuis Nevers le 27 juin 1862.

² A.N. F 21 293, lettre de François Bonhommé au Directeur des Beaux-Arts, écrite le 19 juillet 1862 de Fourchambault, où le peintre résidait chez « M^r Hilaire Zabokrzecki agent comptable de la Compagnie de Fourchambault ».

³ *Visite de LL. MM. à la Fonderie de Fourchambault. D'après les croquis de M. Moullin*, deux gravures sur bois debout par « Rest. C.S » (une vue extérieure, une vue intérieure), dans « Voyage de LL. MM. L'Empereur et l'Impératrice dans les départements de la Nièvre, du Puy-de-Dôme, de l'Allier et du Cher », *L'Illustration, Journal Universel*, 1862, t. 2 (N° 1012, vol. XL, Samedi 19 juin 1862), p. 36.

particuliers industriels car j'ai pu remarquer depuis des années que ce n'est qu'à la suite des ordonnances que vous avez bien voulu m'obtenir que les chefs d'établissements se sont décidés à faire représenter ce qui les fait riches et glorieux, attendant l'impulsion du gouvernement dans les arts comme dans les entreprises industrielles »¹. Huit ans plus tard, l'argument reste le même, plus développé et plus amer : « L'expérience m'a démontré que les grands Industriels que mon art pouvait intéresser, ne le verraient indifféremment exercer sa curiosité, ou son enthousiasme pour les ouvriers, qu'avec une extrême retenue. C'est le Public seulement qui s'intéresse à cet art, à cette peinture de l'industrie, à ces ouvriers. Le Grand Industriel la considère avec terreur et chagrin comme la domestique qui lui a causé tant d'angoisses avant d'arriver à la fortune, et ne désire point faire faire le portrait de cette domestique, de ces ouvriers qui y tiennent toute la place. A peu d'exceptions près, plusieurs m'en ont fait faire, mais depuis le libre échange et la mise en dehors des millions employés à transformer les usines et leur matériel, nul n'a eu l'idée de faire faire un dessin, un tableau des ces usines non encore achevées, et fonctionnant. Les plans en relief, les gravures sur bois des journaux illustrés, quelques ouvrages dans le genre industriel, sans aucune valeur technique ou pittoresque suffisent aux besoins des industriels. Des beaux-arts de la confection, de la quantité à la place de la qualité, c'est la confection qui est recherchée, et la commande complètement délaissée »². L'inventaire des œuvres confirme largement ce constat. Si fort peu de tableaux ont été retrouvés, quelques artistes dont François Bonhommé fournirent aux industriels, à partir des années 1840, les portraits intérieurs lithographiés – minoritaires en comparaison des vues d'architectures – de leurs usines, bientôt reproduites dans la presse illustrée, principal support du thème avec les publications de vulgarisation scientifique et technique. L'éventuelle ambition artistique se heurte à la séduction, auprès des industriels, de la « confection » d'images en série, industrialisées, promotionnelles et largement diffusées.

Seuls trois grands tableaux ont été retrouvés – aucun dessin ni aucune estampe isolée –, trois scènes de « visites » introduisant le spectateur à l'intérieur de l'usine³. Depuis leur création en 1865, *l'Atelier pour le travail mécanique des bois* et *Distribution des eaux au quai d'Austerlitz*⁴ (ill. 239, 240), deux grands tableaux de Charles Lepage, sont conservées au Conservatoire des Arts et Métiers, longtemps « accrochés sur le revers du pignon Ouest de la

¹ A.N. F²¹ 120, dossier 42, lettre de François Bonhommé au Ministre des Beaux-Arts, 8 septembre 1859 (demande d'acquisition par l'Etat des aquarelles destinées au Conservatoire des Arts et Métiers).

² A.N. F²¹ 274, lettre de François Bonhommé au Directeur des Beaux-Arts, 25 juillet 1867.

³ Cat. 2017, 2046 et 2050.

⁴ Cat. 2046 et 2050.

chapelle, à la manière des grandes œuvres religieuses de nos églises parisiennes »¹. Elles sont entrées conjointement dans les collections, mais on ignore selon quelles modalités. Le livret du Salon de 1865 précise d'emblée que la première « appartient à l'Etat : Conservatoire des Arts-et-Métiers ». Louis André a rappelé les liens de Farcot avec le Conservatoire qui le forma, dès les années 1820, dans sa « petite école » de dessin. Or l'inscription « Farcot et ses fils » brille en lettres dorées sur la sombre poutre métallique reliant les deux machines à vapeur de 120 ch, du type de Woolf à balancier, installées en 1863 par le constructeur de Saint-Ouen dans l'usine élévatrice des eaux du quai d'Austerlitz². L'œuvre célèbre aussi bien l'événement – significatif de la croissance de la capitale, dont les immeubles haussmanniens exigent le développement du réseau de distribution d'eau –, la machine par excellence, enfin le nom du grand constructeur. A défaut d'offrir le modèle de sa machine au Conservatoire, pratique courante chez les inventeurs, il aura offert le tableau.

La même hypothèse, celle d'une commande ou d'un don, subsiste concernant l'*Atelier pour le travail mécanique des bois*, quoique l'on ne s'explique pas la simultanéité des deux entrées. L'œuvre expose distinctement, au premier plan, à la manière d'une gravure promotionnelle, la « scierie à lame sans fin » de Jean-Louis Perin, invention récompensée par une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855³. Comme les machines à vapeur, elle est représentée dans le contexte productif d'un grand atelier du faubourg Saint-Antoine, aux proportions peut-être magnifiées⁴. L'œuvre comme la carrière de Charles Lepage sont mal documentées. Il exposa au Salon de 1867 un troisième intérieur d'atelier, aujourd'hui perdu, *Intérieur d'une imprimerie pendant la veillée (M. de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts)*⁵. On sait qu'il était peintre d'architecture. Les deux tableaux du Conservatoire des Arts-et-Métiers conservent la technique maîtrisée, les lignes pures, les effets luministes, le fini irréprochable des intérieurs intimes de la Restauration. Mais leurs proportions sont magnifiées, à la mesure de la dignité et de l'éclat souhaités pour le Paris moderne et la grande industrie. Ainsi les figures, malgré la représentation probable du propriétaire, coiffé d'un haut de forme, au premier plan (mais dans l'ombre) de l'*Atelier pour le travail mécanique des bois*, sont désormais secondaires en comparaison des machines

¹ Louis André, « Le Théâtre de l'industrie. Deux grands tableaux redécouverts », dans *Le Revue. Musée des Arts et Métiers*, n° 6, mars 1994, p. 59.

² *Ibid.*, p. 61-62.

³ *Ibid.*, p. 62-64.

⁴ La situation de l'établissement au 97, rue du faubourg Saint-Antoine, ne nous a pas permis de nourrir l'analyse des conclusions de l'Inventaire général d'Ile-de-France consacrée au faubourg Saint-Antoine : le périmètre retenu n'intégrait pas cette emprise. Une nouvelle étude est en cours, afin de déterminer dans quelle mesure les bâtiments ont été décrits ou magnifiés par le travail de composition.

⁵ Cat. 2072.

exposées dans l'espace dégagé ou saturant le grand atelier peuplé d'ouvriers. La distinction demeure très franche entre les « visites » officielles contemporaines, qui relèguent les instruments et opérations de la production, et ces « visites » d'entrepreneurs ouvrant à la manière de Bonhommé, mais sans valoriser le peuple de l'usine, une large fenêtre sur l'ensemble de l'atelier.

Nous avons fondé de grands espoirs dans la découverte de lithographies soignées montrant l'intérieur des ateliers, à destination du public ou des clients d'entrepreneurs. Espoir déçu pour l'heure, seules 31 planches 7 aquarelles préparatoires non lithographiés ayant été retrouvés. La gravure sur bois règne sur la représentation du travail et des équipements, dans la presse illustrée – *Le Magasin pittoresque* à partir de 1833, *L'Illustration* à partir de 1843 – comme dans les publications de vulgarisation telles que *Les Grandes usines* (1860-1889) de Julien Turgan, *Les Merveilles de l'industrie* (1873-1876) de Louis Figuier ou *Le Tour du monde et La vie souterraine* (1867) de Louis Simonin. Avant d'autres découvertes, on compte quatre séries strictement dédiées aux intérieurs. Les trois premières sont pédagogiques, *Notions industrielles* et *Arts et Métiers* (P. Bineteau, à Paris chez Hachette dès 1846), et *Tableaux d'après nature pour l'instruction de la jeunesse* (Jean-Frédéric Wentzel à Wissembourg, 1849)¹. Le dessinateur y marie la description des métiers traditionnels et celle des ateliers de la grande industrie. La quatrième, fort maladroite, promeut l'*Atelier de fabrication des lits en fer de A. Berl, à la Maison Centrale de Clairvaux sur Aube*². L'alternative, pour les dessinateurs, est désormais classique : montrer la complémentarité des opérations en composant une scène unique, ou signifier l'articulation rationnelle d'ateliers dissociés en intégrant plusieurs vues dans une suite narrative.

Le discours sur la richesse de l'entreprise l'emporte toutefois et vient modifier la structure des séries. Dans la presse illustrée comme dans les lithographies de prestige, le visiteur – lecteur ou client – se voit offrir un parcours d'une ampleur nouvelle. La visite du propriétaire, qui privilégiait jusqu'alors les extérieurs, se poursuit à l'intérieur. On suit Adolphe Maugendre, en 1846, sur le territoire de la « papeterie mécanique » d'Essonnes, qui en 1844 venait d'acquérir une troisième machine à papier³. Les 17 aquarelles⁴ qui par hypothèse furent la propriété du directeur Amédée Gratiot (de 1835, date de fondation de la société, à 1867) ou de la Société anonyme de la Papeterie d'Essonnes avant de passer à Paul

¹ Respectivement 1425 à 1435, et 1480-1481.

² Cat. 2386 à 2388.

³ Louis André, *Machines à papier*, *op. cit.*, p. 375 ; Nicolas Pierrot et Louis André, « La papeterie d'Essonnes », dans *L'Archéologie industrielle en France*, n° 47, déc. 2005, p. 16-17.

⁴ Cat. 1248 à 1264.

Darblay, acquéreur de la société faillie en 1867, sont encore aujourd'hui conservées, encadrées et exposées par ses descendants. Six d'entre elles, exclusivement des intérieurs, servirent de modèles aux planches de *L'Illustration* consacrées à la papeterie d'Essonne en 1848, soit deux ans plus tard, pour la série des « Grands établissements industriels de la France »¹. Ici la succession des opérations l'emporte sur le respect de la topographie : non plus les rives de l'Essonne approchées en bateau, non plus la maison du directeur, les différents ateliers de la papeterie, puis l'école primaire en aval sur l'Essonne, mais la succession logique des deux ateliers de préparation des chiffons, en réalité dissociés², puis le défilage, le blanchiment, le raffinage, avant l'entrée dans la salle des machines et, au terme de la visite, une planche largement ouverte sur l'atelier de la lisse (**ill. 241 à 245**). La lumière y pénètre sereinement, sans désarticuler l'espace intérieur. Le dessin est scrupuleux, les lignes claires. Les intérieurs de Maugendre animés de figures, très proches des scènes papetières de Jean-Charles Develly, ont conservé l'intention, peut-être la fraîcheur du pittoresque. Mais déjà la rigueur de la ligne les étreint. C'est que désormais les ateliers sont majoritairement voués aux machines.

¹ *L'Illustration, journal universel*, vol. XIV, samedi 24 octobre 1849, p. 200-201. Voir Louis André, *Machines à papier*, *op. cit.*, p. 375-377 ; *id.*, « Des gravures de vulgarisation à la photographie... », *loc. cit.*, p. 25-26.

² AD 91, 5M11, plan-masse de 1844.

3. Vers une image du travailleur

Malgré la nouveauté du motif, l'imagerie de la grande industrie reprend les formes désormais traditionnelles, celles notamment de la visite : le contraste s'amplifie entre d'une part l'usine désertée, écrin d'un illustre portrait de groupe, d'autre part l'usine remplie de machines, à l'architecture magnifiée, où le visiteur donne l'échelle, enfin l'usine aux multiples ateliers dont les séries d'estampes, lointaines héritières des illustrations sur les arts et métiers, exaltent l'actualité des équipements, l'ordre et l'abondance des ouvriers disciplinés. N'est-il aucune place, au siècle de l'industrialisation, pour une conversion du regard sur la figure de l'ouvrier ? Théodore Chassériau et François Bonhommé avaient suggéré le contraire dès les années 1830, devant le motif radicalement neuf de la forge à l'anglaise. Mais le « Forgeron » est un fort bon témoin lorsqu'il souligne l'isolement de sa démarche : l'ouvrier d'industrie n'a pas bénéficié de la même attention que le paysan, avant et après la Révolution de 1848 (avant et après Courbet, Millet ou Breton) de la part notamment des artistes désignés par la critique comme les tenants d'une « école réaliste » puis du « réalisme » en peinture. Les sujets les plus « modernes » ne furent pas nécessairement choisis par les tenants du nouveau manifeste esthétique. D'une part, bien des styles ont été employés, depuis la Monarchie de Juillet jusqu'à la fin du Second Empire, pour montrer le travail de la terre ou dresser le portrait d'un paysan¹ ; d'autre part, François Bonhommé lui-même, toujours cité pour avoir introduit la figure de l'ouvrier d'industrie en peinture, n'employa jamais le couteau à peindre et ses reliefs induits de matière ; il demeura fidèle aux leçons de son maître Delaroche, au fini de l'enseignement académique. Les obstacles – toujours difficiles à saisir – entre le peintre, l'industrie et l'ouvrier étaient sociaux, culturels et peut-être surtout physiques. Il fallait encore le prétexte rarissime de la visite pour que l'ouvrier soit représenté, à l'arrêt dans le cas d'une visite officielle, ou réduit à sa fonction productive dans la succession narrative des intérieurs magnifiés et pittoresques relevant de l'imagerie promotionnelle des entreprises. On souhaiterait toutefois suggérer que si François Bonhommé domine effectivement la période par sa volonté de dépasser cette alternative, d'autres artistes, à l'approche de 1870, ont parfois figuré l'ouvrier de la grande industrie – celle des arts du

¹ *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, passim.* ; Geneviève Lacambre, « La terre, réalité et nostalgie », « Le pittoresque romantique et les premiers effets du naturalisme », « Le réalisme de 1848 et le développement du naturalisme », « Jean-François Millet », « Allégorie et symbolisme », « Le naturalisme officiel et triomphant », *Paysages, Paysans, op. cit.*, p. 195-239.

feu – annonçant l’affirmation d’une véritable peinture de la dignité du travail sous la Troisième République¹.

François Bonhommé, peintre du collectif

On proposera de diviser la carrière de François Bonhommé en deux périodes. La première, qui débute en 1836, est celle de la rencontre avec les sujets sidérurgiques et celle des premières commandes privées ; elle culmine lors de l’Exposition universelle de 1855 où l’artiste se vit décerner une médaille de troisième classe. Dès 1852, commence une seconde période au cours de laquelle le « Forgeron », malgré le tarissement de la commande privée et la faiblesse des revenus accordés par la vente de dessins aux journaux illustrés, poursuit son parcours grâce aux rares commandes de l’administration des Beaux-Arts : il composa le décor de l’une des salles de dessin de l’Ecole impériale des Mines puis livra ponctuellement – l’administration ne répondit jamais à son désir de grands programmes – pour d’autres établissements d’enseignement : le Conservatoire des Arts et Métiers et l’Ecole du Génie maritime². Ce faisant, Bonhommé nourrissait le projet d’une *Histoire pittoresque de la métallurgie*, par la peinture d’une part (le décor de l’Ecole des Mines porte ce titre), par la gravure d’autre part. L’ouvrage, grand dessein personnel dont il rédigea l’introduction au cours des années 1860, bientôt intitulé *Les Soldats de l’industrie*, ne vit jamais le jour.

Les œuvres de la seconde période ont fait l’objet d’une attention particulière de la part des historiens, en France comme en Allemagne, depuis les années 1970³. Les questions peuvent être ainsi rassemblées : quelles furent les solutions plastiques apportées par le « Forgeron » pour marier son désir de précision documentaire à celui d’élever les sujets industriels au rang de la peinture d’histoire ? Dans quelle mesure poursuivit-il, après les expériences d’Abainville et de Fourchambault, la traduction plastique du discours saint-simonien ? Comment parvint-il à concilier l’éloge de la politique économique de l’Empire, de la concentration industrielle et des acteurs de la production ? Ses propositions furent-elles reprises, avaient-elles un avenir ? Le décor de la salle d’étude du dessin de l’Ecole Impériale des Mines mérite une nouvelle étude approfondie. Les lettres envoyées par l’artiste à Eugène Schneider (Académie François-Bourdon), confrontées aux sources de l’administration,

¹ Nicolas Pierrot, « "A l’époque où l’ouvrier sévissait dans l’art". La représentation du travail industriel dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », *loc. cit.*

² AN F/21 :120, dossier 43. Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, op. cit.*, p. 28.

³ Voir la première partie.

permettent de mieux saisir les conditions de la commande. Grâce aux photographies du fonds Auscher et à la redécouverte des plans du cabinet d'architecture de l'Ecole des Mines, il était possible de modéliser le décor par images de synthèse : l'outil offre l'occasion d'étudier les œuvres « en place » afin d'apprécier le rapport entre les images et leur fonction.

Redécouvrir une œuvre éphémère :

le décor de la salle d'étude du dessin de l'Ecole impériale des Mines¹

En 1841, François Bonhommé exécutait une première commande publique, le *Portrait du cardinal de Richelieu*, « pour la décoration de la salle des séances du conseil d'Etat »². Deux ans plus tard, il terminait avec zèle un exercice académique également commandé par l'administration des Beaux-Arts : « M. Bonhommé a copié la descente de croix de Jouvenet (...) Elle a de plus le mérite d'une exécution remarquable, attestée par un rapport extrêmement favorable de M. l'Inspecteur des Beaux-Arts »³. S'il fut encouragé pour sa « composition du 15 mai 1848 à l'Assemblée Nationale »⁴ – exposée sous le titre *L'Envahissement de l'assemblée nationale* dans la section « Lithographie » du Salon de 1849⁵ – l'administration lui imposa encore, en 1850, un sujet religieux : « M. Bonhommé est chargé d'exécuter pour le compte du Ministre de l'Intérieur et moyennant la somme de quatre mille francs, imputable sur le crédit des ouvrages d'art et décoration d'édifices publics, la copie du tableau de Rubens représentant *La Descente de Croix* »⁶. Or pour des raisons pratiques qui réjouirent aussitôt l'artiste, il ne put exécuter la commande. Une note interne précise en 1852 : « La copie de la descente de croix qui a été confiée à cet artiste ne peut être faite en ce moment. Le tableau de Rubens est en réparation pour deux années. M. Bonhommé demande avec insistance que l'on substitue à la copie la commande d'un tableau original. Il a

¹ Cat. 1518 à 1525.

² *Explication des ouvrages de peinture... des artistes vivans exposés au Musée Royal le 1^{er} mars 1837 [Salon de 1837]*, Paris, veuve Ballard, 1841, n° 188.

³ AN, F²¹ 16, dossier 53, note du Directeur des Beaux-Arts au Ministre de l'Intérieur, en date du 21 février 1843, requérant une gratification supplémentaire pour François Bonhommé, suite à la livraison le 1^{er} février 1843 de la copie de la descente de croix de Jouvenet, commandée le 12 octobre 1841 pour l'église d'Orthez, Basses-Pyrénées : aux 1000 fr. prévus s'ajoutent 500 fr. de gratification.

⁴ AN, F²¹ 16, dossier 54, lettre de François Bonhommé au Ministre de l'Intérieur de Persigny, reçue le 28 juillet 1852. L'artiste évoque dans cette lettre le « bénéfice que vous avez bien voulu entendre m'accorder au sujet de ma composition du 15 Mai 1848 à l'Assemblée Nationale ».

⁵ AN, F²¹ 16, dossier 54, lettre de François Bonhommé au Ministre de l'Intérieur de Persigny, reçue le 28 juillet 1852. L'artiste évoque dans cette lettre le « bénéfice que vous avez bien voulu entendre m'accorder au sujet de ma composition du 15 Mai 1848 à l'Assemblée Nationale ».

⁶ AN, F²¹ 16, dossier 54, arrêté du 12 août 1850.

remis plusieurs esquisses à M^r de Mercey »¹. Bonhommé avait saisi l'opportunité de faire reconnaître sa spécialité : « je prends la respectueuse liberté de m'adresser à votre haute bienveillance en vous priant de vouloir bien changer ma commande en un autre sujet ou tableau plus accessible à la copie, ou, ce qui serait pour moi un précieux avantage, en un tableau de mon genre, tels que les usines et gîtes minéraux que j'ai exposés depuis dix ans ». Il sait que l'aménagement intérieur de l'Ecole des Mines, placé depuis la Monarchie de Juillet sous la direction de l'architecte Duquesney, connaît une nouvelle impulsion : « J'ai l'honneur, Monsieur le Ministre, de vous indiquer les emplacements ménagés dans les salles de dessins de l'Ecole des Mines qui sont destinés à recevoir des peintures représentant les établissements modèles de la France, tant sous le point de vue exact et scientifique que sous celui du pittoresque, des effets et des scènes intéressantes dans lesquelles l'homme lutte avec les métaux pour les extraire et les réduire »².

Le programme de Bonhommé est ambitieux : « Permettez-moi, je vous prie, Monsieur le Ministre, de vous nommer les établissements désignés pour l'ensemble de cette décoration murale. Ce sont, dans les départements : *du Nord*, les gîtes calaminaires de la Vieille-Montagne et les charbonneries houillères d'Anzin ; *du Sud*, les forges de Decazeville et les gîtes minéraux de l'Algérie et des Colonies ; *de l'Est*, les forges d'Hayange et les charbonneries de la Grand Combe d'Alais ; *de l'Ouest*, les mines de plomb argentifère de Poullavoine (sic) ; *du Centre*, les usines à plomb argentifère de Pongibault. Le Creusot, Houillères, Forges, Fonderies et ateliers de construction de machines, etc. »³. L'artiste est prêt, et rapidement peut envoyer deux esquisses à l'administration. Elles concernent Le Creusot. La confiance dont il témoigne trahit l'espoir d'un soutien de poids. En 1852, date sa lettre, Bonhommé fréquentait vraisemblablement Le Creusot depuis plusieurs années⁴. On ignore dans quelles circonstances il rencontra Eugène Schneider. Peut-être bénéficia-t-il, une nouvelle fois, du réseau des maîtres de forges. On sait que Louis Boigues était le beau-père d'Adolphe Schneider. En 1850, Paul Delaroche composait les portraits d'Eugène Schneider et

¹ AN, F²¹ 16, dossier 54, « Note pour M. Thoret de la part de M. Censier », s.d. [juil.-sept. 1852].

² AN, F²¹ 16, dossier 54, lettre de François Bonhommé au Ministre de l'Intérieur de Persigny, reçue le 28 juillet 1852.

³ *Ibid.*

⁴ Bertrand Gille, puis Patrick Le Nouëne et Marie-Laure Griffaton proposent de rapprocher l'*Intérieur d'une forge à laminoirs, laminage des rails*, exposé au Salon de 1848, de la gravure sur bois debout intitulée *Fabrication des rails, vue prise à l'ancienne forge du Creusot* publiée en 1867 dans *Le Tour du Monde* de Louis Simonin, et par conséquent de la partie droite, « Les laminoirs à rails » du triptyque de l'Ecole Impériale des Mines consacré, on va le voir, au Creusot. Aucune source ne permet toutefois, pour l'heure, de confirmer cette hypothèse pertinente.

de sa femme Constance¹. Le maître recommanda-t-il encore son ancien élève ? Toujours est-il qu'avant le mois de septembre 1852, Eugène Schneider² intervint en faveur de Bonhommé auprès de l'administration des Beaux-Arts. Le peintre l'en remercia : « Après la prompte démarche que vous avez pris la peine de faire auprès de Monsieur de Mercey, vous aviez lieu d'espérer une expédition prochaine de la commande que vous sollicitiez pour moi (...) J'espère mériter votre haut patronage et mettrai tous mes soins à perpétuer dignement votre œuvre Le Creuzot »³. Finalement, l'arrêté qui chargeait Bonhommé d'exécuter « moyennant la somme de 4000 fr. (...) deux tableaux représentant des gîtes métallifères »⁴ fut signé le 28 septembre 1852. Il écrivit à Eugène Schneider le mois suivant : « Je prends la liberté de vous informer que les sujets des tableaux industriels que vous avez bien voulu apprécier ont été adoptés et que le Ministre vient d'ordonner l'exécution de deux de ces tableaux. J'ai lieu de croire que le jugement que vous avez porté sur mon genre d'art a fortement contribué à la décision dont je suis honoré. J'ai lieu d'espérer qu'en justifiant ce jugement et à l'aide de votre haut patronage toutes les facilités de l'administration des Beaux-Arts me seront acquises pour un travail d'ensemble le plus désirable. En attendant, Monsieur, je me dispose à faire de mon mieux pour ce commencement, en me rendant au Creuzot le plus tôt que je pourrai afin de recueillir les idées que vous avez sur ce sujet sur les lieux mêmes, et les personnages qu'il vous plaira de me désigner. J'ai l'honneur de solliciter votre agrément sur l'opportunité du moment vu la saison et le séjour que vous comptez faire »⁵.

L'administration ne retenait qu'une fraction de l'ambitieux programme imaginé par l'artiste. Sa rencontre avec l'architecte de l'Ecole des Mines, Duquesney, lui laissa toutefois espérer de nouvelles commandes. La redécouverte récente, en 2003, des plans du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines permet d'attester que dès 1850, Duquesney avait dessiné les plans des salles d'étude du dessin, situées à l'extrémité de l'aile Sud de l'hôtel de Vendôme⁶.

¹ Caroline Mathieu, « Les Schneider et leurs images », dans *Les Schneider, Le Creuzot, op. cit.*, p. 67, cat. 13 ; Dominique Schneidre (sic), *Fortune de mère*, Fayard, 2001, p. 94-95.

² Il était, à cette date, ancien ministre de l'Agriculture et du Commerce du ministère Bonaparte (janvier-avril 1851), s'était distingué comme partisan du Coup d'Etat du 2 décembre, fut membre de la Commission consultative jusqu'à la promulgation de la constitution le 14 janvier 1852, puis candidat officiel du régime. Il fut élu député de Saône-et-Loire le 29 février 1852 (« Eugène Schneider (1805-1875) », *Les Présidents de l'Assemblée nationale*, www.assemblee.nationale.fr).

³ Le Creuzot, Académie François Bourdon, « Salon Schneider », SS 1086-05, lettre de François Bonhommé à Eugène Schneider, 5 septembre 1852 (photocopie).

⁴ AN, F²¹ 16, dossier 54, arrêté du 28 septembre 1852.

⁵ Le Creuzot, Académie François Bourdon, « Salon Schneider », SS 1086-05, lettre de François Bonhommé à Eugène Schneider, 30 octobre 1852 (photocopie).

⁶ ENSMP, fonds ancien, « fonds du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines », plans n° 1229 et 1230 : Duquesney, « Ecole des Mines, salles de dessins », élévations des murs Sud et Est, 3 août 1850. Ce fonds a été redécouvert en 2003 lors du percement de la cage du nouvel ascenseur du bâtiment des laboratoires, dans une pièce murée jusqu'alors (remerciements à Marie-Noëlle Maisonneuve).

Il prévoyait pour chacune des deux salles, dans leur longueur, entre le sommet des portes et le plafond, quatre grands emplacements de 7,15 x 1,40 m susceptibles d'accueillir autant de décorations murales¹. François Bonhommé se mit donc à l'ouvrage avec l'intention de poursuivre. Il termina les œuvres relatives au Creusot en juin 1854 : « Les deux tableaux [une frise de trois tableaux en réalité] représentant des Gîtes métallifères [l'administration reprend, sans l'actualiser, la désignation initiale] sont terminés ou sur le point de l'être. Ils pourront être placés incessamment »². On ignore s'ils le furent dans la première salle de dessin, située à l'entrée de l'aile sud, ou dans la seconde, côté boulevard³. Les « dessins de types et costumes », sur le pourtour, semblent avoir été placés plus tard. Une photographie du fonds Auscher reproduit la date et la signature : « F^{ois} Bonhommé / 1859 ».

Dès 1854, le « Forgeron » souhaite poursuivre son grand dessein par le décor du mur opposé. Mais l'administration, dont on soulignera l'hésitation, ne lui accorda que 1000 fr. pour un seul tableau sensé clore le programme⁴. D'où la réaction de l'artiste : « J'appelle votre attention sur la disposition entendue avec l'Architecte. Cette disposition comporte trois tableaux sur une toile de 7 mètres 15 de longueur. L'établissement du *Creuzot* est représenté de cette manière, celui de la *Vieille-Montagne* qui fait l'objet de la commande d'aujourd'hui est destiné à lui servir de vis-à-vis dans la même salle. En attendant que vous vouliez bien statuer sur la différence que j'ai l'honneur de vous signaler je poursuis l'exécution de cette grande toile afin de pouvoir l'exposer en 1855 »⁵. Aucune décision ne fut prise avant l'année suivante. Bonhommé s'était lancé dans le travail sans assurance, attaché à l'espoir d'une commande pour la seconde salle : « La 2^e salle de dessin est destinée aux autres minéraux (sic), l'argent et l'or, la décoration n'est pas commencée ni ordonnancée. La vue générale (*Vieille-Montagne*), et l'atelier de traitement restent à commander, les études et esquisses en ont été exposées en 1855 avec les produits de cet établissement. Monsieur de Mercey (...) doit comprendre combien je suis désireux de montrer cet important travail pour lequel j'ai dépensé en voyages et études bien au-delà de ce que l'administration a mis d'argent »⁶. L'artiste obtint finalement gain de cause en 1857, et ne livra la seconde frise à l'Ecole des

¹ ENSMP, même source.

² AN, F²¹ 16, dossier 54, arrêtés de versement, 20 juillet 1853 (1000 fr), 24 juin 1854 (1500 fr), 5 juillet 1854 (500 fr).

³ ENSMP, fonds ancien, « fonds du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines », plan n° 1413 : Théodore-Henri Vallez, « Ecole impériale des Mines, plan du rez-de-chaussée », 15 avril 1861.

⁴ AN, F²¹ 65, dossier 37, minute de l'arrêté, 6 novembre 1854.

⁵ AN, F²¹ 65, dossier 37, lettre de François Bonhommé au directeur des Beaux-Arts, 8 novembre 1854.

⁶ AN, F²¹ 65, dossier 38, lettre de François Bonhommé à la direction des Beaux-Arts (M. Tournois), 16 juin 1857.

Mines qu'en juin 1859¹. Les deux frises de trois tableaux furent temporairement déposées, en 1859 et 1861, pour leur exposition au Salon sous le titre *Histoire pittoresque de la métallurgie*.

Mais déjà, la disparition du décor était programmée. Dès 1858, le projet de percement du boulevard de Sébastopol – actuel boulevard Saint-Germain – impliquait la destruction des ailes de l'hôtel de Vendôme² (ill. 256). Les travaux s'échelonnèrent jusqu'aux destructions de la fin de l'année 1861³. Ainsi, peu de temps après leur mise en place, il fut nécessaire de déplacer les toiles de François Bonhommé, de les distraire de l'emplacement pour lequel elles avaient été conçues. En 1862, dans une nouvelle lettre à l'administration des Beaux-Arts, l'artiste prenait acte de cette décision et, fidèle à son projet d'*Histoire pittoresque de la métallurgie*, proposait de décorer, avec plus de faste encore, d'autres salles de l'Ecole : « Les Métaux *le Fer* ainsi que *la Calamine* ont été exécutés. Ces tableaux sont aujourd'hui descendus de leur place par suite de la démolition des ailes du Palais de l'Ecole des Mines. Il reste à exécuter *Le Plomb argentifère* dans le Hartz, ensemble, intérieurs de mines et usines, types nationaux. *Le Cuivre* (pays de Galles) même disposition. Dans les salles où sont emménagées les collections, la place existe où l'on peut mettre la représentation des richesses minérales et des travaux métallurgiques de l'Algérie. *Le Mercure, Les marbres* etc., costumes et types »⁴. Bonhommé attendit en vain une réponse. Qu'était-il advenu des toiles ? Jean-François Schnerb, en 1901, suggère que le décor ne fut jamais correctement remis en place, qu'il ne fut jamais intégré comme prévu dans les boiseries adaptées : « curieux des œuvres du peintre méconnu, je m'étais présenté en 1901 à l'Ecole des mines et l'on m'avait conduit dans la salle d'études, sous les toits, où quelques panneaux étaient accrochés si haut qu'il fallait, pour les voir un peu, monter sur les tables des élèves. Mais toutes les toiles n'étaient pas là : la moitié pourrissait, roulée dans les caves de l'Ecole ; ce n'était point encore le vandalisme, mais déjà l'incurie »⁵. Toujours selon le même témoin, premier biographe de l'artiste, l'ensemble fut détruit vers 1905 sur l'initiative du directeur de l'Ecole : « un jour, le directeur remarque ces objets encombrants (...) Les cadres et les châssis firent du feu ; pour les toiles,

¹ AN, F²¹ 65, dossier 38, lettre du chef de la Division des Beaux-Arts au chef de la Division des Bâtiments civils, 7 juin 1859.

² ENSMP, fonds du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines, plan n° 1779 : Vallez, « Ecole Impériale des Mines. projet des constructions à exécuter pour remplacer les bâtiments, cours, etc, enlevés par le boulevard de Sébastopol et satisfaire aux besoins de l'Ecole », plan aquarellé, octobre 1858.

³ ENSMP, fonds du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines, plan n° 1413 : Vallez, « Ecole impériale des Mines, plan du rez-de-chaussée », 15 avril 1861.

⁴ AN, F²¹ 120, dossier 42, François Bonhommé, « Note N° 2 des ouvrages à proposer ou continuer », annexée à la lettre de l'artiste adressée « à Monsieur le Chef de la division des Beaux-Arts, au Ministère d'Etat, membre de la commission consultative », 8 avril 1862.

⁵ Jean-François Schnerb, « François Bonhommé », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1913, p. 23.

on fut obligé de les débiter en petits morceaux ; mais, enfin, les murs furent nets »¹. C'est donc un décor assez mal compris par l'administration des Beaux-Arts, fruit en grande partie de l'initiative de l'artiste, avec le soutien initial d'Eugène Schneider, brièvement mis en place, négligé par la direction de l'Ecole et finalement détruit, que les photographies du fonds Auscher et les plans redécouverts de l'Ecole des Mines permettent aujourd'hui de reconstituer par images de synthèse dans son contexte initial² (ill. 247, 248). Il ne s'agit que d'une proposition : la photographie du panneau central de la frise consacrée à *La Vieille-Montagne* ne montre pas le cadre définitif – en eût-il un ? Sans doute le cliché fut-il réalisé lors du Salon de 1861.

Un élève ou visiteur qui, à la fin de l'année 1859, entrait dans la salle de dessin décorée, découvrait face à lui, couvrant la partie supérieure du mur opposé, la longue frise de 7,15 m consacrée au Creusot³ (ill. 247). Il lui fallait en revanche se retourner pour considérer la frise dédiée à *La Vieille-Montagne*⁴ (ill. 248). Hiérarchie des emplacements : le grand établissement français était à l'honneur. Bonhommé chantait la gloire de l'« acier-roi » avant celle des non-ferreux, il chantait surtout l'œuvre d'Eugène Schneider, véritable commanditaire. Ce dernier figure en bonne place, entre deux ouvriers, dans la galerie supérieure de portraits sur laquelle on reviendra⁵ (ill. 250a, 2^e en partant de la gauche). En encourageant la réalisation de ce décor, l'industriel contribuait-il à la construction d'une politique symbolique en faveur du Creusot ? Bonhommé célébrait-il également la politique industrielle de Napoléon III ? Dans les deux cas, le contexte de la préparation de l'Exposition universelle de 1855 le laisse à penser, même si la renommée de l'établissement justifiait à plus long terme ce choix.

La frise du Creusot est une démonstration de puissance⁶ (ill. 247, 249). De la masse agglomérée des bâtiments de la Plaine des Riaux, dont on regrette de ne pouvoir apprécier les couleurs⁷, s'échappent les fumées denses ou légères de l'activité continue. Le relevé topographique est précis, en conformité avec le projet pédagogique de l'artiste qui souligne son œuvre d'une légende désignant succinctement la chaîne productive depuis l'extraction du

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Ce travail a été confié à Benoît Preteseille, ancien élève de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

³ Une source figurée permet cette localisation : Le Creusot, Académie François Bourdon, « Salon Schneider », SS 1086-05, plan en élévation du mur sud : la porte est à droite et le panneau central reproduit, simplement esquissée, la vue générale du Creusot.

⁴ Cat. 1522 à 1525.

⁵ Le sixième sur la droite, en partant du milieu (voir le portrait de 1850, œuvre de Paul Delaroche, déjà mentionné).

⁶ Cat. 1518 à 1521.

⁷ Sans doute assez proches de celles de l'esquisse acquise par Eugène Schneider (cat. 1509).

combustible minéral jusqu'à la construction mécanique : « La houille, la fonte, le fer et les machines ». Il précisait mieux encore cette ambition dans la note récapitulative envoyée en 1862 à l'administration : « *Le Fer*. Ensemble d'un grand établissement français comprenant les industries réunies de la houille, la fonte, le fer et les machines, aspect géologique, hauts fourneaux, fours à coke, voies ferrées et autres etc. Ville industrielle. Eglises, Ecoles, hôpitaux, habitations ouvrières et autres (Le Creuzot S/Loire) »¹. Les fumées elles-mêmes sont le fruit d'une observation rigoureuse : depuis les cheminées des machines à vapeur s'échappent des fumées blanches ; des hauts fourneaux et cheminées de fonderies s'échappent des fumées noires. Le point de vue choisi par l'artiste est classique, mais le soin accordé à la restitution des puits d'extraction dans le panorama, comme soulignant la grande usine, traduit son effort pour construire une image synthétique affirmant les liens de solidarité entre les éléments séparés du paysage industriel, effort constant, on l'a dit, dans l'œuvre paysagère du « Forgeron ». L'effet de recul est conservé dans les deux grandes scènes d'intérieurs sidérurgiques encadrant le panorama. Bonhommé reste le peintre du collectif, mais à la différence des tableaux d'Abainville et de Fourchambault, voici les ouvriers, en présence de quelques cadres, qui s'élancent groupés, d'un mouvement vif, à gauche vers le *Le Marteau Pilon* – Bonhommé précise « même forge, détail, intérieur, forgeage de l'arbre coudé d'une frégate à hélice de 600 chevaux, tournée de jour, manœuvre » – à droite vers *Les laminoirs aux gros fers et aux rails* – « même forge, le massiau en feu, étiré, dressé et scié, manœuvre rapide »². La « lutte de l'homme contre la matière » est celle du groupe ouvrier à l'effort, dominé par les halles et les machines de la sidérurgie triomphante, symboles de puissance par accumulation du capital, dont l'effet pittoresque est assuré par un clair-obscur soigné.

François Bonhommé ne propose pas de portraits rapprochés d'ouvriers au travail, genre dans lequel excelleront, sous la Troisième République, les peintres de la « seconde génération réaliste ». Mais Bonhommé innove. Il choisit de magnifier, par une galerie de portraits encadrant les trois scènes, l'association proclamée, éventuellement saint-simonienne, des différents acteurs de la production. Ainsi décrit-il son œuvre : « *Dessins des types et costumes, choisis dans le personnel des ouvriers, contremaîtres, ingénieurs et chefs d'un établissement spécial à la houille, à la fonte, au fer et aux machines en France* ». Retenons une nouvelle fois l'exemple du Creusot³. Bonhommé amorce une hiérarchie : à droite, au

¹ Fouds Auscher, liste de 1862, source citée.

² *Ibid.*

³ La frise consacrée à la Vieille-Montagne, montrant le paysage et les intérieurs du grand établissement de Moresnet, en Belgique, et de nombreuses figures à identifier, fera l'objet d'une étude particulière dans le

dessus de la scène des *Laminoirs*, se détachent les portraits de cinq notables. Les deux premiers, en partant de la gauche, restent à identifier. Le troisième, en revanche, n'est autre qu'Alfred Deseilligny, directeur de l'établissement¹. Le quatrième est Eugène Flachet dont François Bonhommé avait déjà dressé, en 1837, le portrait en pied pour l'*Album Abainville*² (ill. 250b). L'ingénieur ne travailla point au Creusot ; le fondateur et premier président, en 1848, de la Société des ingénieurs civils apparaît déjà comme une figure tutélaire³. Suit Eugène Schneider, entre deux figures d'ouvriers dont l'une en pied. Cette dernière, telle une statue-colonne, structure le décor en triptyque. La foule du « personnel des ouvriers » n'est sans doute pas anonyme. Bonhommé, dont le visage, au bouc caractéristique, nous est notamment connu par une photographie de Nadar⁴, s'est lui-même représenté à gauche. Cette affirmation individuelle des acteurs de l'industrie, élevés aux dimensions du décor mural, est en soi une nouveauté. Mais il faut sortir de l'atelier pour que l'individu s'affirme. Si « pour la première fois, sous la forme d'un gigantesque arrangement-montage, Bonhommé installe l'ouvrier dans ses droits »⁵ en le représentant « grandeur nature », il ne procède pas à cette « inversion du rapport de grandeur »⁶ à l'intérieur des ateliers. L'intérieur demeure pour François Bonhommé – ici fort classique – le règne des grands espaces et des équipements, patrimoine de l'entrepreneur et symboles de la grande industrie. Bonhommé trace une trajectoire mais, contraint par les dimensions du mur et l'ambition du programme, juxtaposant les approches, il s'écarte de la synthèse.

Jusqu'à la fin de sa carrière, Bonhommé persévéra dans cette voie. S'il prit encore soin, en 1864, de dessiner les membres du personnel et de l'encadrement de l'arsenal d'Indret⁷, d'en noter parfois les noms et fonctions, au point qu'il soit possible de retrouver chacun d'entre eux, par exemple, dans les registres des matricules⁸, ce fut pour mieux les grouper dans l'œuvre finale, tendus vers l'effort au cœur des grandes halles de la forge et de la fonderie. Les deux grands tableaux de l'Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau⁹ sont les versions à l'huile, inachevées, restées dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa

prolongement de ce travail, afin notamment de mieux saisir les conditions du séjour de l'artiste et de sa rencontre avec la direction.

¹ Voir son portrait sur le site familial : <http://hchatelin.free.fr/> (remerciements à Marie-Noëlle Maisonneuve).

² Cat. 901.

³ Alain Auclair, *op. cit.*, p. 213-231.

⁴ Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre...*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Klaus Herding, *loc. cit.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cat. 2052 à 2057.

⁸ Lorient, Service historique de la Marine, 1V4/11, Matricule des Officiers et employés attachés à l'établissement.

⁹ Cat. 2040 et 2060.

mort, de « La fonderie d'Indret » et de « L'intérieur de l'atelier des forges d'Indret » commandées par l'administration des Beaux-Arts pour l'École impériale du Génie Maritime¹. Elles sont l'image de la puissance impériale, de la grandeur industrielle et maritime de la France et de l'effort collectif de ses ouvriers. C'est sans doute ce qui séduisit Henri ou Eugène II Schneider, acheteurs tardifs des tableaux auprès d'Ernest Auscher si l'on en croit le témoignage du journaliste Jean-François Schnerb. Ce dernier, au passage, relocalisa par erreur la coulée de fonte au Creusot². En 1905, dans le bureau d'Eugène II Schneider, elles s'imposaient déjà comme les icônes sans noms de la sidérurgie (ill. 251, 252)³.

Vers l'ouvrier grandeur nature

« La nouveauté du XIX^e siècle – mais elle ne s'établit que très progressivement – est la représentation du paysan au travail avec des figures grandeur nature »⁴. La proposition vaut-elle pour les ouvriers d'industrie ? Au regard de l'inventaire des œuvres, la complainte de François Bonhommé sonne juste : « L'agriculture, dis-je, est devenu le thème éternel que les peintres et les poètes ont dans tous les temps et chez tous les peuples, aimé, traité, et varié à l'infini : si bien, que dans une foule de livres, écrits en vers ou en prose, et dans une innombrable multitude de tableaux, de dessins et de gravures, nous retrouvons son histoire tout entière [...]. Que les travaux des mines et de la métallurgie sont loin d'avoir excité la même complaisance chez ceux qui tiennent la plume ou le pinceau ! S'il leur arrive de les décrire ou de la peindre, ce n'est accidentellement et dans de rares et courts épisodes »⁵. Les œuvres du « Forgeron » ne présentent pas en outre cet effort d'individualisation des corps, ou cette attention à la pénibilité du travail propre à Courbet ou au Millet de *L'Homme à la houe*⁶. Les ouvriers de Bonhommé, lorsqu'ils ne sont pas « en lutte contre la matière » dans l'espace

¹ AN, F²¹ 120, dossier 43, lettre du directeur de l'école impériale d'application maritime au surintendant des Beaux-Arts, 24 août 1869. Le Pôle Historique d'Indret conserve les plans de la fonderie et de la forge, dressés en 1852-1854, qui permettent de localiser avec précision les emplacements choisis par l'artiste (étude en cours, en collaboration avec le PHI). Voir *Indret. Des canons du Roi à la propulsion nucléaire*, DCNS, 2008, p. 54-55.

² Jean-François Schnerb, « François Bonhommé », *loc. cit.*, p. 142.

³ Le Creusot, Académie François Bourdon, « Château de la Verrerie, travaux de transformation », photographie, 19 octobre 1905.

⁴ Geneviève Lacambre, « La Terre, réalité et nostalgie », dans *Paysages, paysans*, *op. cit.*, p. 195.

⁵ François Bonhommé, *Histoire pittoresque de la métallurgie*, manuscrit, s.d. [v. 1850], Jarville, Musée de l'Histoire du Fer, Fonds Auscher ; reproduit dans Bertrand Gille, *François Bonhommé, dit le forgeron* (cat. exp.), Jarville, Musée du Fer, 1976, p. 22, puis dans Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, peintre témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 75.

⁶ Jean-François Millet, *L'Homme à la houe*, huile sur toile, 80 x 90 cm, Malibu, The J. Paul Getty Museum. Geneviève Lacambre, *loc. cit.*, p. 199.

immense de l'atelier, restent cantonnés dans les marges de son grand décor, dignes mais au repos. Ils abondent, individualisés mais décontextualisés, dans les dessins préparatoires (pour les intérieurs des grandes forges d'Abainville et de Fourchambault notamment) et dans quelques illustrations de presse. On note une exception, cette lithographie (41 x 34 cm) imprimée chez Lemercier et diffusé par Goupil en 1854, portant le titre *Mineurs français du Creuzot, puits d'extraction*¹ (ill. 253), vraisemblablement déclinée de l'aquarelle exposée au Salon de 1861, *Mineurs remontant dans la benne d'un puits d'extraction d'un charbonnage*, aujourd'hui non localisée. L'œuvre plut, et fut plusieurs fois gravée, selon l'inventaire de Marie-Laure Griffaton, dans *Le Monde illustré* et les ouvrages de Louis Simonin². Les mineurs ne sont pas au travail, l'image narre un épisode singulier ainsi décrit par l'artiste : « Les mineurs remontent au jour sur la benne d'extraction. Le curé de la mine ayant visité les étages des galeries d'accrochage ramène un malade »³. La lettre de l'estampe décline les fonctions de chacun : « Place d'accrochage à 220 mètres, Crieur (Ahu ! Au jour doucement), Chef mineur, Rouleur, Ingénieur, Chef marqueur, Mineur aux pompes d'épuisement »⁴. On sait que Bonhommé rapporta quelques dessins du fond, déclinés sur bois debout⁵. Mais pour montrer les ouvriers « grandeur nature », il choisit la remonte, moment propice à la pause. L'image est presque joyeuse malgré la présence du malade ; l'effet de clair-obscur est heureux, la lumière de la lampe accrochée aux chaînes irradie les ouvriers depuis l'intérieur du groupe. L'œuvre pittoresque célèbre les héros quotidiens de la mine.

Il faut chercher ailleurs l'ouvrier d'industrie monumental. La tradition historiographique a ici souligné une rupture franche. On sait que Karl-Joris Huysmans, en 1880, s'éprit de l'œuvre exposée par le peintre allemand Adolph Menzel au Salon des Indépendants, *La Forge* ou *Les Cyclopes modernes* (1872-1875), qu'il la désigna comme un morceau véritablement moderne, célébrant « la magnificence des machines » et « l'imposante grandeur des belles usines »⁶. L'œuvre est encore aujourd'hui distinguée en ce qu'elle réussit la synthèse, au sein d'une œuvre unique de grand format, entre la description des différents espaces, regroupés, d'une forge particulière – Königshütte en Silésie – et le traitement des ouvriers alliant exactitude et fougue de la gestuelle, dans une perspective d'élévation

¹ Cat. 1750.

² *Le Monde illustré*, 2 nov. 1861, t. 9, p. 693 ; dans Louis Simonin, *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, 1^{er} trimestre 1867, p. 164 ; et dans *id.*, *La vie souterraine ou les mines et les mineurs*, Paris, Hachette, 1867, p. 134, fig. 57 (Marie-Laure Griffaton, *François Bonhommé, op. cit.*, p. 121).

³ A.N. F²¹ 120, cité par Marie-Laure Griffaton, *ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶ Karl-Joris Huysmans, « L'Exposition des Indépendants en 1880 », *L'art moderne*, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 122-123.

mythologique¹. En France, l'intérêt ponctuel pour le travail industriel des peintres réalistes et naturalistes de la période républicaine – Aviat, Alleaume, Coëylas, Delahaye, Gueldry, Layraud, Rixens, bientôt Adler tant inspiré par le maître belge Constantin Meunier, Bergès, Jonas, Frappa ou Zwiller, selon des sensibilités différentes, tour à tour descriptifs, sentimentaux ou dramatiques – a été plusieurs fois soulignée² quoiqu'une étude approfondie, appuyée sur la redécouverte des œuvres, demeure nécessaire. Qu'en est-il avant 1870, avant cette « école de la blouse bleue »³, avant cette peinture – partiellement d'inspiration républicaine – de la dignité du travail ?

La peinture de genre, triomphante sous le Second Empire, « régna partout, honorée, cultivée, pratiquée comme un gagne-pain par tous les talents de notre temps petit, bourgeois, sans palais et sans fresques »⁴, n'a pas négligé la figure de l'ouvrier et de l'ouvrière. Il s'agit toutefois de scènes de la vie quotidienne que « l'anonymat et l'ahistoricité »⁵ opposent aux scènes de visites, scènes d'actualité ou grandes compositions ambitionnant d'élever les sujets ouvriers aux dimensions de la peinture d'histoire. Il est fort improbable qu'une scène de travail industrielle se dissimule derrière *La petite ouvrière* de Sophie Van der Haute, ou *Jeunes ouvrières* de Victor Lainé, titres fournis par les livrets du Salon de 1865. Il n'existe point de mouvement pour l'épanouissement de ces sujets, tout juste quelques expériences isolées qui nourrissent l'espoir de redécouvertes.

En 1865, Jean-Baptiste Carpeaux et Gustave Housez entraient dans les ateliers de la verrerie de Fresnes-sur-Escaut dans le département du Nord (ill. 254 et 255). Edouard-Désiré Fromentin, biographe des artistes valenciennes, a seul relaté l'épisode : « En compagnie de M. Housez il fit une ou deux excursions vers la ville de Condé où demeurait son ami le peintre Rossy ; sur la route il fit des arrêts d'abord à l'usine des Forges & Hauts-Fourneaux située à Anzin, ensuite aux Verreries de Fresnes & d'Escautpont ; dans ces établissements il prit son album & fit quantité de croquis ; la fabrication des bouteilles l'intéressa beaucoup, il engagea fortement son ami Housez à en constituer un tableau, ce qu'il fit presque

¹ Marie-Ursula Riemann-Reyher, « La Forge (Cyclopes modernes) », dans *Menzel, 1815-1905. « La névrose du vrai »* (cat. exp.), Paris, Musée d'Orsay/RMN, 1996, cat. 160, p. 379-385.

² Nicolas Pierrot, « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art"... », *loc. cit.* (2001), p. 95-113 ; Camille Baillargeon, *La représentation des ouvriers des forges... op. cit.* (2002), *passim*.

³ « Le paysan et surtout, maintenant, l'ouvrier, depuis les succès d'Emile Zola et depuis les premiers conflits entre ce que l'on appelait le Capital et le Travail, en sont les principaux héros ; les Salons furent bientôt tellement inondés de sujets ruraux ou populaires qu'on appela ce genre *l'École de la blouse bleue* » (Léon Bénédict, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1911, p. 185).

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1893, p. 176, cité par Michaël Vottero, *La peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République, 1852-1878*, Université Paris-Sorbonne, sous la dir. de Barthélemy Jobert, 2009, vol. 1, p. 15.

⁵ Michaël Vottero, *op. cit.*, p. 22.

immédiatement ; malheureusement Housez, tout bon dessinateur qu'il était, était bien loin d'avoir le tempérament de Carpeaux ; son tableau *La Verrerie* passa inaperçu »¹. Fromentin poursuit, dans la biographie manuscrite de Gustave Housez : « En 1865, *La Conversion de Saint-Paul & L'intérieur d'une verrerie*. Ce dernier tableau fut établi à la suite d'une visite qu'Housez fit avec son compatriote & ami Jean-Baptiste Carpeaux aux établissements industriels de M. Renard à Fresnes. Carpeaux, enthousiasmé des pauses des verriers se mit à en dessiner avec abondance sur ses albums ; aussi en revenant de Fresnes à Valenciennes engagea-t-il fortement Housez à exécuter une des scènes principales du travail des verriers, la constitution des bouteilles par exemple. Housez suivit les conseils de son ami et peignit en trois répliques différentes la toile des verriers qui a dû partir pour l'Angleterre »².

Le musée des Beaux-Arts d'Orléans conserve un croquis de Carpeaux (**ill. 254**), signé de sa main, dessin à la sépia rehaussé de gouache blanche dédié « à Mme Masquelez »³, amie de Bruno Cherié, ancien élève des Académies de Valenciennes qui fut proche de Carpeaux lors de leurs études parisiennes à l'École des Beaux-Arts⁴. La toile de Gustave Housez est passée en vente à New York (Christie's) le 1^{er} mai 2000, le temps d'une photographie qui nous vaut aujourd'hui d'en pouvoir étudier le motif⁵ (**ill. 255**). Les choix et la manière des deux artistes diffèrent radicalement. Même jour, même lieu : ces deux œuvres témoignent de la liberté offerte par un même sujet industriel aux artistes inventifs. Ils eurent accès, sans contrainte, à l'un des établissements les plus importants et les plus renommés d'une branche dont la prospérité reposait sur l'essor de l'extraction houillère⁶ : « Les verreries de MM. Renard père et fils, de Fresnes, qui sont les plus anciennes de France, remontent à 1710, et furent l'occasion des recherches de la houille dans le Nord, et de sa découverte à Fresnes, Vieux-Condé et à Anzin, en 1720 »⁷, précise le rapporteur de l'Exposition universelle de 1889. Dès 1855, l'entreprise avait été distinguée par une médaille de 2^e classe : « Les verreries de MM. Renard, dont la production est de 800.000 mètres superficiels de verre, comprennent 7 fours de fusion, 14 fours à étendre, et occupent 300 ouvriers. Les plus

¹ Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 24921 : Edouard-Désiré Fromentin, « Essai biographique sur Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur valenciennois, d'après sa correspondance », s.d. [déposé en 1922] ; édité par Jean-Claude Poinçon, *Valentiana, revue d'histoire des Pays du Hainaut français*, n° 19, juin 1997, 268 p.

² Valenciennes, Bibliothèque municipale, manuscrit non coté : Edouard-Désiré Fromentin, « Housez Gustave, artiste peintre, 1822-1894 », *Ecole valenciennoise*, s.d. [début XX^e siècle], t. II, p. 196.

³ Cat. 2145.

⁴ Jean-Claude Poinçon, *op. cit.*, p. 5, note 2.

⁵ Cat. 2045.

⁶ Odette Hardy-Hémery, *De la croissance à la désindustrialisation. Un siècle dans le Valenciennois*, Paris, Presses de la Fondation des Sciences politiques, 1984, p. 22.

⁷ *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III, Mobilier et accessoires*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, p. 161.

anciens fours datent de 1710. Cet établissement est le premier qui ait substitué la houille au bois dans les fours à étendre, dont MM. Renard ont perfectionné la construction. Les verres de diverses épaisseurs exposés par ces fabricants sont très-beaux. Ce sont MM. Renard qui ont fourni les verres doubles dépolis qui forment la toiture du Palais de l'Industrie »¹.

Dans le grand atelier de verrerie à bouteilles – un second atelier abrite la fabrication du verre à plat² – Carpeaux a choisi de prendre du recul³. Il traite en grisaille, avec rapidité, une halle aux limites faites d'ombres, aux structures de maçonnerie simplement suggérées. Les trois fours de fusion, à gauche, sont trois taches lumineuses. Il en exagère les dimensions, en marque les angles – évocation possible de la « forme carrée »⁴ des fours à bouteilles – mariant le contraste des formes à celui de la lumière. Sur l'ouverture éclatante et dans l'obscurité se découpe la masse compacte du groupe ouvrier, sans distinction des « places »⁵ et des fonctions. Un témoin et deux ouvriers, l'un portant le moule fixé à la canne, sont placés à la base du massif. Ils en soulignent la hauteur. Le groupe est placé sur un socle, une scène où se joue le drame de la lutte contre le feu et la matière, vision libre et saisissante d'un artiste qui sculptait la vie et dessinait le drame⁶.

Gustave Housez, dans *L'Intérieur d'une verrerie*⁷, a choisi de se rapprocher. Il compose une scène de genre (anonyme, non datée) dont les figures individualisées offrent des poses académiques. Collaborateur de « Bouguereau, de Cabanel et de Muller » à partir de 1850, nommé en 1863 « professeur de l'académie de peinture aux académies de Valenciennes »⁸, il sait mettre en valeur les torses nus, image improbable, héritée de la tradition des forges de Vulcain ici appliquée à la verrerie – autre art du feu. Surtout, la composition pyramidale et le choix des opérations confèrent à la scène une dimension allégorique, conduisant à l'évocation du travail ouvrier dans son ensemble, alliance de force et d'habileté. Housez représente deux « places, composées chacune d'un maître ouvrier, d'un grand garçon et d'un gamin »⁹. A gauche, le grand garçon vient de « cueillir le verre nécessaire à la confection de la bouteille » et « roule ensuite le verre sur le marbre » avant de

¹ *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*, t. II, Paris, Imprimerie impériale, 1855, p. 268 (classe XVIII, « Industries de la verrerie et de la céramique »).

² *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris, op. cit.*, p. 161.

³ Cat. 2145.

⁴ Georges Bontemps, *Guide du verrier*, Paris, Librairie du dictionnaire des arts et manufactures, 1868, p. 504.

⁵ *Ibid.*, p. 508.

⁶ Laure de Margerie, « Carpeaux, peintre et sculpteur », dans *Carpeaux peintre* (cat. exp.), Paris, RMN, 1999, p. 95-96.

⁷ Cat. 2045.

⁸ Valenciennes, Bibliothèque municipale, manuscrit non coté : Edouard-Désiré Fromentin, « Housez Gustave, artiste peintre, 1822-1894 », *Ecole valenciennoise, op. cit.*, p. 196.

⁹ Georges Bontemps, *op. cit.*, p. 508.

« tir[er] peu à peu la canne à lui de manière à laisser couler le verre et à former le col de la bouteille ». L'opération suivante est assurée par le second grand garçon, représenté symétriquement par rapport au maître verrier central : « [le grand garçon] la porte [la bouteille] à l'ouvreau (...) pour la réchauffer, et aussitôt qu'il est arrivé à la température convenable, il remet la canne au maître ouvrier »¹. La narration se poursuit ainsi, à gauche et à droite, toujours selon le même principe de symétrie : « le maître ouvrier (...), appuyant l'extrémité de la paraison sur un autre marbre, posé à terre devant la place, souffle à petits coups, de manière à former le fond de la bouteille et la faire arriver à la dimension propre à être introduite dans le moule »². Intervient alors l'opération spectaculaire, représentée au centre, nécessitant le « coup de main » : après avoir formé la pièce dans le moule, « il la retire du moule, la retourne de bas en haut, de manière à faire porter l'embouchure de la canne sur le marbre posé à terre, et tenant la canne de la main gauche dans cette position verticale, de sa main droite il enfonce le cul de la bouteille, soit avec le manche de la palette, soit avec un crochet spécial ». Enfin, après avoir formé le col, « l'ouvrier donne la canne au gamin, qui va au four à recuisson »³. Le cycle narratif, ouvert en haut à gauche par la représentation du « grand garçon » roulant la canne et la paraison sur le marbre, se termine en bas à gauche, où l'on croise une nouvelle fois le visage arrondi et le regard d'un enfant. Les scènes sont ainsi comprises et ordonnées dans la dignité, sans souffrance, toutes rassemblées pour mettre en valeur la posture, le geste habile et fier de l'ouvrier allégorique et grandiloquent.

Cette œuvre suggère l'existence de deux voies conduisant aux représentations « grandeur nature » des ouvriers de l'industrie. D'une part la fin du règne de la scène de genre, qui domina les Salons du Second Empire et des premières années de la Troisième République⁴, déclin lié notamment à la politique du nouveau régime en faveur de la peinture d'histoire, a autorisé l'affirmation des scènes de travail réalistes et naturalistes aux formats précédemment réservés à la peinture d'histoire. D'autre part, quelques propositions cheminent vers l'allégorie. Paul Soyer a peint son immense toile (3,37 x 5,14 m), *Forgerons, intérieur*⁵ (ill. 257) à un moment charnière. La toile, qui lui valut une première médaille de troisième classe⁶, fut acquise par l'Etat et déposée au musée municipal d'Autun (actuellement exposée au Creusot, salle du Jeu de Paume). On y verra une allégorie à la forge désormais « laïcisée ».

¹ *Ibid.*, p. 509.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Michaël Vottero, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Cat. 2105.

⁶ Chaine et Simonson, *Exposition d'œuvres de Paul Soyer*, Paris, Galerie des Artistes Modernes, 19 rue Camartin, 19-26 nov. 1903, p. 5.

Certes, Paul Soyer n'a pas encore peint *La Grève des forgerons* (Salon de 1882) ni la *Fonderie de M. Chappée à Antoigné, Sarthe* (Salon de 1885)¹. Mais *Forgerons, intérieurs* diffère de la grande toile dédiée au *Travail*² (ill. 256) par Puvis de Chavannes, exposée au Salon de 1863 et placée l'année suivante dans l'escalier d'honneur du musée d'Amiens, tour à tour interprétée comme une évocation de la guerre ou comme une allégorie du seul travail³. De ce modèle probable, il reste les torses nus des forgerons, le groupe affairé autour de l'enclume, l'intérêt pour la restitution des gestes du travail décomposés – marteau à terre, à mi hauteur, en position haute, frappant enfin – dont le peintre a multiplié les croquis⁴. Mais déjà les ouvriers monumentaux règnent sur une forge réaliste. Il ne manque que la volonté de les inscrire dans l'espace de la grande industrie. Jules Aviat franchit le pas en 1882, avec *Les forgerons*⁵ (ill. 258), allusion vraisemblable à la forge artisanale de Paul Soyer mais dont l'effort commun des ouvriers grandeur nature s'inscrit désormais dans une grande halle sidérurgique.

¹ *Autour de la fonderie d'Antoigné* (cat. exp., Le Mans, Musée de la Reine Bérengère, 14 mai - 14 juillet 1993), catalogue par Françoise Chaserant et Françoise Froger, Le Mans, Musées du Mans, 1993, 18 p.

² Cat. 2025.

³ Dominique Viéville, *Les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens*, Musées d'Amiens, 1989, p. 14 ; Louise d'Argencourt, « Etude[s] pour *Le Travail* », dans *Puvis de Chavannes : une voie singulière au siècle de l'impressionnisme*, cat. exp. par Bruno Foucart, Matthieu Pinette, Marie-Christine Boucher, Amiens, Musée de Picardie, 2005, cat. 83 et 84, p. 114-116.

⁴ Cat. 2223 à 2228.

⁵ Jules Aviat, *Les Forgerons*, 1882, huile sur toile, 113,5 x 162,2 cm, Salon de 1882, acquis par l'Etat en 1884 et déposé à Troyes, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Conclusion

L'intuition commune, défendue avec force arguments par la tradition historiographique, selon laquelle les artistes, singulièrement au XIX^e siècle, auraient détourné le regard des lieux de production industrielle, leur refusant par là-même une valeur culturelle, pourrait-elle être ébranlée par cette collection d'images ? La relative confidentialité du thème dans l'art du paysage, le privilège accordé à la lithographie, le faible nombre des intérieurs, l'absence de récompenses officielles à l'exception de la médaille de 3^e classe de François Bonhommé lors de l'Exposition universelle des Beaux-Arts en 1855, ces quelques faits mettent en évidence, de manière très générale, « les butoirs opposés par les conventions culturelles à l'entrée des images de l'industrie dans les arts de l'image, (...) l'extrême difficulté à dépasser les limites imposées par la culture des élites entre les thèmes qui relèvent de l'art et ceux qui en restent exclus »¹. On sait que Bonhommé eut ses admirateurs². Mais déjà les sondages effectués dans les comptes-rendus de Salons, s'ils nous ont permis d'exhumer l'élogieuse mention des Goncourt, en 1852, distinguant le *Laminage des rails* de Charles Eustache, suggèrent avant tout le silence des critiques à propos des quelques paysages et intérieurs industriels exposés. On compte peu de spécialistes du genre – Bonhommé, Develly, Pingret, secondairement Bouhot parmi les peintres, Arnout, Benoist, Maugendre et Mieg parmi les dessinateurs de vues lithographiées – mais une somme d'expériences ponctuelles. Ces dernières toutefois permettent de formuler un constat simple : depuis le

¹ Gérard Monnier, « Conclusion », dans Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 192.

² Marie-Laure Griffaton, *op. cit.*, p. 46-48 (« François Bonhommé vu par les critiques de son temps »).

« temps des indiennes », à la fin du XVIII^e siècle, jusqu'à 1870, avant même l'épanouissement temporaire de la cheminée d'usine dans le paysage impressionniste et la reconnaissance de l'ouvrier d'industrie dans les Salons républicains, la thématique s'est développée, discrète mais toujours présente. C'est la nature et la signification de ces œuvres, et non leur rareté, que nous avons souhaité étudier.

Pour les découvrir, les recenser, en apprécier sans médiation le format et la facture, pour rassembler, dans quelques cas choisis, la documentation nécessaire à la lecture des motifs, pour approcher enfin les usages culturels de ces œuvres, il fallut entreprendre un tour de France. La démarche a permis, dans certains cas, de prendre les images de l'industrie sur le fait, non loin du site représenté, accrochées dans ce même lieu, en accord avec leur fonction initiale. Ici les supports, les formats comme la qualité de l'exécution sont apparus dans leur plus grande hétérogénéité. Voici, dans une suite de croquis personnels, la vue intérieure d'une forge, ailleurs le profil au crayon, simplement esquissé, d'une grande usine textile à cheminée ; une série de lithographies pittoresques à succès montre une abbaye transformée en verrerie ; une lithographie exhumée de la réserve d'un musée, poussiéreuse, souvent fanée, fut peut-être exposée dans le vestibule d'un entrepreneur avant d'être léguée à l'institution. Une grande compagnie française conserve dans les salons de son siège parisien un grand tableau, au fini précieux, commémorant la visite d'une personnalité politique. Plusieurs héritiers d'entrepreneurs peuvent en regardant une toile, un dessin, une simple « chromo » aux couleurs vives retracer les grandes lignes de l'histoire familiale. Il ne s'agit que d'indices, notre démarche ayant été d'abord d'aller à la rencontre des œuvres. Mais il est raisonnable d'espérer tirer profit, on l'a dit, d'une recherche dans les inventaires après décès d'entrepreneurs choisis, pour apprécier dans quelle mesure et selon quel goût ils ornèrent leurs intérieurs, leur bureau, celui de l'établissement aussi, de représentations d'usines. Il s'agit de progresser dans la connaissance des consommations culturelles des élites patronales, en relation avec les formes de l'œuvre et la nature des motifs représentés.

Or le catalogue révèle, en premier lieu, la grande variété des motifs approchés par les artistes, sur commande ou par curiosité. Le constat vaut d'abord pour les paysages. Dans le catalogue figurent bien d'autres images que celles de quelques usines à cheminées illustrant les conquêtes de la « révolution industrielle ». Au contact du territoire, de son patrimoine industriel, de ses collectionneurs, de ses conservateurs, de ses chercheurs spécialisés, il fut presque toujours évident d'intégrer certaines œuvres qui, sans connaissance préalable,

auraient pu paraître litigieuses : ici la vue d'un moulin devenu filature de coton¹, ailleurs la vue d'un château avec à ses pieds les traces marquées d'une forge célèbre². Certes, pour nombre de paysages, l'étude est en cours et le débat reste ouvert quant au rôle du motif industriel – surtout lorsqu'il s'agit d'un motif secondaire – dans la construction de l'image et sa signification.

Le travail pluridisciplinaire était indispensable, d'une part pour comprendre ce que l'artiste a perçu, d'autre part afin d'éviter la réduction des œuvres au statut de simple document. La démarche est exigeante. Elle se heurte sans doute à la compétence du chercheur. On peut certes, avec Fanette Roche-Pézard, renvoyer chacun à ses strictes limites et encourager le dialogue : « Il est bien entendu que les historiens sont en droit d'utiliser toute peinture pour documenter leurs travaux ; c'est une largesse que peut aisément dispenser l'œuvre d'art, sans rien perdre de son rayonnement spécifique. Et puis c'est un juste retour des choses : les historiens de l'art aiment bien considérer, de leur côté, les images de l'industrie (affiche, illustration, photographie, film, etc.) comme autant de créations stimulantes, permettant d'aérer et d'élargir le domaine de l'art. Ce qui nous rassemble, c'est une commune vocation à comprendre les liens entre les sociétés et leur culture et les motivations à l'œuvre dans les changements »³. Mais nous avons souhaité suggérer que, pour comprendre les œuvres – relevant majoritairement d'un projet descriptif, ce qui n'exclut en rien leur dimension symbolique –, les exigences de chaque discipline doivent être mobilisées conjointement. Or, si l'accord est tacite concernant la nécessité d'étudier avec précision l'origine et les conditions de création de chaque œuvre, à l'aide de la bibliographie ou de nouvelles archives (commande, moment de la création dans l'itinéraire personnel de l'artiste, inscription dans l'histoire des genres et plus largement des formes de la représentation), l'analyse de détail est sans doute plus délicate. Il s'agit de refuser tout monisme interprétatif. Ainsi la dimension strictement documentaire – quoique fort utile – des œuvres ne nous a pas retenu en priorité : malgré le foisonnement des informations recueillies, le propos n'était pas d'utiliser l'image comme élément de la chaîne des sources utiles à la compréhension d'un bâtiment, à la disposition d'un atelier, de ses machines. En revanche, la connaissance du motif est venue fréquemment éclairer l'intention du commanditaire et de l'artiste, célébrant ici une innovation, là une construction, ailleurs un événement nouveau dans le paysage. Lorsque

¹ Cat. 782, 391 et 392.

² Cat. 1048.

³ Fanette Roche-Pézard, « La peinture futuriste italienne devant le monde de l'industrie : fascination, illustration, écarts (1909-1915), dans Denis Woronoff et Nicolas Pierrot (dir.), *Les images de l'industrie de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 139.

l'œuvre était accessible, nous nous sommes efforcés, avec la complicité bienveillante de spécialistes, d'associer l'analyse formelle à la compréhension de l'iconographie, dans le but d'apprécier la nature du regard porté par l'artiste sur la réalité industrielle. Enfin, dans certains cas propices, la connaissance des fonctions successives de l'œuvre est venue éclairer le sens et la forme de l'image. Cet effort pluridisciplinaire s'est rapidement heurté au premier projet, celui du large recensement des œuvres afin de le soumettre au débat. En conséquence, le nombre des analyses ne pouvait être que réduit. Croiser l'examen classique des conditions de la création, des fonctions de l'image et des formes de la représentation, à l'étude détaillée des motifs selon l'approche de l'histoire matérielle, exigeait nécessairement de réduire le nombre des exemples et de traiter les autres par séries, quitte à reporter nombre d'analyses à de futurs travaux. Nous n'avons offert ici qu'un parcours à travers les œuvres, les paysages – plus nombreux – ayant été plus négligés que les intérieurs. Il faudra reprendre avec d'autres, par branches ou par motifs, à l'aide de l'outil documentaire constitué, l'étude de certains thèmes importants, tels que les chantiers navals ou encore les carrières, l'industrie extractive – et la complexité de ses paysages – ne pouvant être abordée par les seules images de la mine.

Malgré tout, grâce à quelques œuvres bien documentées, peut-être est-il déjà permis d'apprécier la nature et l'évolution du regard porté par les artistes et leurs commanditaires sur les architectures et les paysages du premier siècle de l'industrialisation française. Ainsi les fours, moulins, forges et manufactures enchantent depuis la fin du XVIII^e siècle quelques *vedute* et paysages topographiques, œuvres significatives d'un effort de connaissance et de description du royaume. Dans la *Description générale et particulière de la France* puis le *Voyage pittoresque de la France*, la prospérité du royaume, celle de son souverain, passent par la santé de ses manufactures, doublement enracinées dans la tradition colbertienne et les richesses naturelles de la France. Le même vocabulaire est présent dans plusieurs « portraits » de manufactures destinés à l'agrément particulier d'entrepreneurs innovants. Les premières fumées sont des signes de réussite. Au début du siècle suivant, lorsque la description statistique se marie à l'errance sentimentale, lorsqu'après 1815 le paysage devient le genre le plus représenté au Salon et que la lithographie de paysage connaît un franc succès, les papeteries, forges délabrées, mais aussi les cheminées triomphantes et bientôt les forges à l'anglaise sont autant de « curiosités » croisées sur les chemins pittoresques. Aux « portraits » de manufactures succèdent les « portraits » d'usines, petits tableaux de commande, dont le motif séduit quelquefois l'artiste, tel Bouhot ou Pernot qui le hissent jusqu'au Salon. Les lithographies sont plus nombreuses, plus élogieuses. Il fait toujours beau, les ciels sont presque toujours bleus dans les paysages d'usines pittoresques, parfois composés en séries,

bientôt déclinées sur des supports promotionnels. Et rares sont les cheminées violentes, les grandes forges perturbatrices : les artistes suggèrent la réalité ou la possibilité d'un dialogue entre la nature et l'industrie.

Nous souhaiterions, en prolongement de cette recherche, examiner la permanence de ce « romantisme industriel » au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi avons-nous négligé les représentations de fours à chaux en ruine, de carrières abandonnées, de petites unités, obsolètes au regard des installations récentes. Nous avons préféré insister d'une part sur la rupture introduite par les vues panoramiques, peintes ou lithographiées, montrant jusque dans la salle d'étude du dessin de l'École impériale des Mines, les nouvelles dimensions de la grande industrie. Et d'autre part sur la rupture observée au cours des années 1840, et surtout 1850, dans le traitement des motifs industriels par le dessin et la lithographie : alors que s'épuisent les sujets chers aux contemporains de Taylor et Nodier, les dessinateurs de vues et les imprimeurs-lithographes multiplient les paysages avec cheminées célébrant la croissance urbaine. Ainsi, à l'heure des expositions universelles, domine l'éloge lumineux et cristallin de la ville moderne. Le style est identique pour les vues d'architectures usinières – œuvres de commandes – en perspective oblique, annonçant le graphisme des illustrations de papiers commerciaux. Ici, la création française, on l'a vu, n'a rien d'exceptionnelle. La lithographie de prestige à motifs usiniers, puis son déclin au profit de la photographie de commande, sont des phénomènes européens. L'étude mériterait d'être poursuivie dans le cadre de recherches pluridisciplinaires consacrées aux images d'entreprises¹. Parallèlement, aux cheminées victorieuses commençaient à répondre les cheminées insolites, interrogées par quelques peintres au regard libre, devinant les potentialités graphiques de l'usine-cheminée devenue simple silhouette. Insensiblement, la cheminée fait désormais partie du paysage. On souhaitera, à l'occasion de recherches futures, articuler ces exemples, par-delà la rupture quantitative de 1870, non seulement aux célèbres tableaux impressionnistes, mais encore à d'autres paysages usiniers, fort peu connus, composés sous la Troisième République.

Deux traits se distinguent durant la période considérée : les motifs industriels apparaissent le plus souvent intégrés, même si le petit nombre d'artistes qui ont saisi le potentiel éruptif des nouveaux artefacts (le four, la forge à l'anglaise, la haute manufacture et sa pompe à feu), en ont produit les représentations les plus fortes. En second lieu, malgré de nombreuses variations de traitement, les motifs industriels rencontrés, radicalement neufs pour certains, ne furent pas l'occasion d'innovations formelles décisives. Assurément les

¹ Robert Belot, Pierre Lamard (dir.), *L'image d'industrie et ses usages*, *op. cit.*, à paraître.

peintres, impressionnistes compris, qui intégrèrent l'usine et la cheminée, symboles nouveaux de modernité, ne renoncèrent pas à l'ordre du paysage classique : « Entre [Corot] et Cézanne se placent les débuts de la révolution industrielle et d'une transformation, d'abord lente puis de plus en plus rapide, de l'environnement français. Alors que l'impressionnisme est travaillé (...) par des changements radicaux dans l'iconographie et la conception même du paysage, le peintre de la montagne Sainte-Victoire et des *Grandes Baigneuses* adopte une démarche nostalgique, à rebours d'une modernité qui tourne le dos à la Renaissance. Témoignage d'une époque révolue, refuge de valeurs conservatrices, le paysage classique reste « idéal », non plus comme mise en forme des « belles idées » du peintre, mais comme reflet d'un âge d'or que son inaccessibilité rend douloureusement désirable »¹. En réalité, ces transformations ont été perçues dès le deuxième tiers du siècle, bien avant les expériences impressionnistes, mais par quelques artistes moins célèbres, aux œuvres plus discrètes, moins nombreuses. Ce qui oppose en outre le début et la fin du siècle, c'est précisément que les peintres et dessinateurs de l'usine pittoresque – dont on espère encore redécouvrir quelques œuvres, évoquées par les livrets du Salon – montrent avec bienveillance, sauf exception remarquable, la variété des formes industrielles.

En contrepoint, la rareté des intérieurs n'a d'égale que l'éclat de leur restitution. C'est que dans l'usine, l'entrepreneur commande les hommes et les œuvres. La démarche fut peu courante au cours du siècle considéré. Les propriétaires et directeurs d'établissements étaient plus occupés, nous dit François Bonhommé, à la gestion de leurs affaires. La ferveur saint-simonienne d'un Laurent Maréchal, celle vraisemblablement d'un Bonhommé ont brièvement entrouvert les portes. Quelques promeneurs franchirent le seuil, on ne sait toujours comment, tel Chassériau rapportant une œuvre vigoureuse, personnelle et justement célèbre d'un passage au Creusot. Bouhot fut sans doute recommandé, Eustache était membre de la famille. Develly fut missionné par Brongniart, autorité indiscutable bénéficiant d'un solide réseau, et l'on mesure le caractère exceptionnel du *Service des arts industriels* dont chacune des assiettes, dans un projet d'exposition et de publication à venir, mériterait une étude particulière et approfondie. Une impulsion politique put également justifier le déplacement d'un peintre : le thème de la visite du prince, dans la tradition de Louis XIV visitant la manufacture des Gobelins, est constant depuis le début du XIX^e siècle. Pourquoi les gravures de vulgarisation pour la presse ou l'imprimé, sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire furent-elles beaucoup plus nombreuses ? Bonhommé, quoique vivant aussi de la vente de ses

¹ Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, op. cit., p. 25-26.

dessins, s'en est plaint à plusieurs reprises : ces commandes modestes, sans égard au talent du peintre, compromettait son dessein d'élever le « genre industriel » au rang de la peinture d'histoire. Le reportage était sans doute plus vite fait, moins onéreux, d'un usage pratique et publicitaire plus immédiat. En outre, un texte accompagnait l'image ainsi explicitée dans le sens voulu par l'entrepreneur. La photographie pouvait prendre le relais.

Mais lorsque des artistes volontaires tentèrent de restituer l'intérieur usinier, l'expérience ne fut jamais décevante. Tout se passe comme si l'exigence de compréhension, pour interpréter au mieux les opérations et leur succession, avait invariablement suscité l'intérêt puis la passion des peintres. Au XVIII^e siècle, sur commande, quelques-uns chantèrent la grandeur des espaces, la maîtrise des opérations enchaînées, dans une narration décryptée aujourd'hui par l'histoire des techniques. Plus librement, ils furent fascinés par les vapeurs, par le nombre des ouvriers aussi, témoignant des premiers temps de la concentration ouvrière. Au début du siècle suivant, en dehors des « enquêtes » de Jean-Charles Develly, seule la forge d'affinerie bénéficia de très rares représentations, « intérieurs » aux lumières subtiles. Après 1830, on vit au Salon l'intérieur de grandes forges à l'anglaise. En réponse aux commandes des maîtres de forges puis de l'administration, Bonhommé voulut élever le discours de l'ingénieur à la beauté de l'œuvre peinte et montrer le peuple de l'usine dans sa lutte collective contre la matière. Dans son œuvre comme dans celle de Lepage, c'est l'espace de production magnifié, bientôt ses machines, c'est-à-dire tout le patrimoine de l'industriel qui constitue le sujet, la raison d'être du tableau. Dans le même temps, aux effets de proportions et de profusion se mariaient ceux de la lumière. Si la plupart des branches d'industrie a fourni le sujet d'une ou plusieurs œuvres, ce sont bien les arts du feu – métallurgie et verrerie – qui dominent de leur éclat. Cette attirance, cette passion pour les spectacles telluriques remet-elle en cause l'intérêt des artistes pour l'univers technique ? Dans les œuvres retrouvées, le recours au clair-obscur ne va jamais jusqu'à desservir l'exactitude descriptive et pittoresque des équipements. On sait en revanche que Charles Eustache s'intéressa plus aux effets de lumière qu'aux travailleurs. Il faut attendre les dernières années du Second Empire pour qu'apparaisse timidement la figure de l'ouvrier traitée pour elle-même, grandeur nature, bien après celle du paysan. Cette évolution, à considérer dans le cadre européen, mériterait en France un nouvel examen approfondi associé à la reprise nécessaire de l'étude, déjà amorcée on l'a vu, des représentations de la dignité du travail industriel sous la Troisième République.

SOURCES ET TRAVAUX

I. SOURCES DU CATALOGUE

Avertissement

Les numéros renvoient au catalogue des œuvres recensées (*annexe 2*). La base de données informatique mentionne jusqu'à dix localisations pour une même estampe. En conformité avec le catalogue imprimé, seules les quatre premières occurrences sont ici prises en compte.

A. MUSEES

Aix-en-Provence, musée-atelier Cézanne

Dessins
2182.

Aix-les-Bains, musée Faure

Peintures
2068.

Allevard, musée « Jadis Allevard »

Dessins
816 à 819.
Estampes
14, 129, 132, 1028, 1041 et 1042.

Amiens, musée de Picardie

Peintures
1489, 2025.
Dessins
2200 à 2203.

Angers, musée des Beaux-Arts

Peintures
1533.

Arles, musée Réattu

Peintures
64.

Aubin, musée de la mine Lucien Mazars

Dessins
773, 1224, 1607.

Autun, musée Rolin

Peintures
2105.

Bagnères-de-Bigorre, musée Salies

Peintures
1527.

Bar-le-Duc, Musée Barrois

Dessins
825 à 839.

Beauvais, musée départemental de l'Oise

Peintures
2006.
Dessins
2163.

Béziers, musée des Beaux-Arts

Peintures
681.

Blois, musée des Beaux-Arts

Dessins
41.

Bordeaux, musée d'Aquitaine

Estampes
1722.

Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Peintures
677 et 678, 2070.

Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle

Estampes
1750.

Bourg-en-Bresse, musée de l'Ain

Dessins
377 et 378.

Bourges, musée du Berry

Peintures
2012.
Dessins
2207 à 2214.
Estampes
1112 à 1116.

Brest, musée des Beaux-Arts

Peintures

18.

Dessins

29, 31.

Caen, musée de Normandie

Estampes

1299.

Caen, musée des Beaux-Arts

Peintures

2101.

Dessins

388, 392.

Chambéry, musée d'Art et d'Histoire

Estampes

960, 2291.

Charleville-Mézières, Musée de l'Ardenne

Peintures

679.

Estampes

1294, 1381.

**Châtillon-sur-Seine, musée du Pays Châtillonnais-
Trésor de Vix**

Peintures

Collections du Musée de la sidérurgie en Bourgogne du Nord

270, 272.

Estampes

258 à 260, 1287 et 1288, 1353 et 1354, 1366, 1938.

Cherbourg, musée Thomas Henry

Peintures

192, 1161.

Cholet, Musée du Textile Choletais

Estampes

1339.

Denain, Musée municipal

Dessins

1328.

Estampes

1329.

Dieppe, Château-musée

Peintures

675, 2007, 2099.

**Dijon, Musée de la vie bourguignonne Perrin de
Puycousin**

Dessins

774.

Estampes

126.

Douai, musée de la Chartreuse

Peintures

2023, 2103.

Elbeuf, musée municipal

Peintures

1149.

Estampes

1459, 1877.

**Fontaine-Châalis, musée de l'Institut de France,
Jacquemart-André**

Peintures

691.

Gray, musée Baron Martin

Estampes

118, 1387.

Grenoble, Musée Dauphinois

Dessins

791, 1272 à 1275.

Fonds Pierre Jausaud

79, 130.

Estampes

16, 127 à 129, 131 à 133, 135, 137, 256, 464, 540 et 541,
623, 628, 638, 639, 640, 644, 941, 1003, 1037, 1039 à 1048,
1086 à 1088, 1092 à 1094, 1378, 1837 et 1838.

Fonds Pierre Jausaud

103, 654 à 664, 1382.

Grenoble, musée des Beaux-Arts

Dessins

80.

**Issy-les-Moulineaux, musée français de la Carte à
Jouer, galerie d'Histoire de la ville**

Peintures

1496.

Jarville-la-Malgrange, musée de l'Histoire du Fer

Peintures

743.

Photographies d'œuvres conservées au sein de collections particulières

1168 et 1169.

Dessins

1583, 2188.

Album Abainville

840 à 905.

Fonds Auscher

750 à 754, 1512, 1593 et 1594, 1599, 2038, 2052 à 2058,
2128 à 2130, 2142 à 2144, 2154 à 2158, 2161 et 2162.

Estampes

103, 257, 663, 1092, 1104, 1111, 1358, 1710, 1840, 1890,
1954 à 1966, 2266, 2315, 2329 et 2330.

Jouy-en-Josas, musée de la toile de Jouy

Peintures

197, 230.

Dessins

207, 211, 1669 à 1688.

Estampes

96, 142, 262, 497.

La Ciotat, musée Ciotaden

Peintures

1491.

La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon

Estampes

1913.

Laval, musée du Vieux-Château

Peintures

1541.

Dessins

765, 1184, 1186 à 1190.

Estampes

94, 1451, 1767.

Le Creusot, Académie François Bourdon

Peintures

Œuvres déposées à l'Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines

2040, 2060.

Le Creusot, Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines

Dessins

1561.

Estampes

97 et 98, 215, 257, 646, 1034, 1362, 1710, 1782 à 1784, 1847 et 1848.

Le Mans, musée de Tessé

Peintures

1162, 1495.

Le Molay-Littry, musée de la mine

Peintures

196.

Lourdes, Musée pyrénéen

Dessins

418, 2204 et 2205.

Estampes

645, 1021, 1030, 1087 et 1088, 1108 à 1110, 1386, 1395, 1410 et 1411, 1893, 2276.

Louviers, musée municipal

Peintures

1490, 1506 à 1508, 2009.

Dessins

234, 1231 et 1232, 1556 à 1558, 1660 à 1668, 1689.

Estampes

983, 1298, 1867.

Lyon, musée des Beaux-Arts

Peintures

175, 700, 785.

Lyon, musée des tissus et des arts décoratifs

Dessins

1219.

Lyon, musée Gadagne

Peintures

2086.

Dessins

376, 385, 946.

Papier-peint panoramique

1131.

Marseille, musée de la Marine et de l'Economie de Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille-Provence (CCIMP)

Peintures

1153, 1157 et 1158, 1164.

Dessins

69, 1559, 1702 à 1704, 2123.

Estampes

512, 1300, 1461 et 1462, 1723 et 1724, 1277, 2239.

Marseille, musée des Beaux-Arts

Peintures

1502.

Marseille, musée d'Histoire de Marseille

Peintures

2017.

Estampes

1462, 2239.

Anc. coll. du musée du Vieux-Marseille

512.

Marseille, musée Grobet-Labadie

Peintures

2100.

Metz, Musées de la Cour d'Or

Dessins

2175.

Meudon, musée d'Art et d'Histoire

Estampes

939.

Montbard, Musée-site Buffon

Peintures

287.

Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes (MISE)

Dessins

766, 1695.

Estampes

96, 216, 611 et 612, 948, 1001.

Mulhouse, Musée historique

Peintures

674.

Dessins

380, 543 et 544, 546, 548, 550, 552, 554 et 555, 557, 559, 561, 563, 565, 568, 570, 572, 574, 576, 578 et 579, 581, 584, 586 et 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599, 601, 603, 605, 607, 609, 613 et 614, 1690 à 1694.

Estampes

486, 502, 542, 545, 547, 549, 551, 553, 556, 558, 560, 562, 564, 566 et 567, 569, 571, 573, 575, 577, 580, 582 et 583, 585, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610 à 612, 615, 975, 997, 1058 à 1060, 1064 et 1065, 1067 et 1068, 1070 à 1077, 1125, 1758, 1797, 1925 à 1928, 1981 et 1982.

Nantes, musée des Beaux-Arts

Dessins

2109.

Nantes, Musée d'histoire de Nantes, château des ducs de Bretagne

Dessins

2191 à 2199, 2259, 2391 à 2393.

Estampes

1415, 1899, 2261, 2269, 2366, 2395 à 2397.

Nantes, musée Dobrée

Peintures

1505.

Orange, musée municipal

Peintures

3 à 7.

Orléans, musée des Beaux-Arts

Peintures

227.

Dessins

2145.

Collection du musée historique et archéologique de l'Orléanais

183, 386, 505, 509, 511, 648, 781, 1705 à 1707, 1715.

Estampes

Collection du musée historique et archéologique de l'Orléanais

451, 510, 647, 649, 1350, 1737, 1741.

Ornans, musée Courbet

Peintures

2061.

Paris, CNAM, Musée des arts et métiers

Peintures

2046, 2050.

Dessins

1510 et 1511, 1513 à 1516, 1609 à 1611.

Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Dessins

26.

Paris, musée Carnavalet

Peintures

21 et 22, 24, 66, 180, 229.

Dessins

2131 à 2137.

Cabinet des Arts Graphiques

74, 304, 783, 1182.

Collection Baur

2138.

Estampes

Cabinet des Arts Graphiques

95, 104 et 105, 186, 189 et 190, 447 et 448, 906, 1089.

Paris, musée des Arts Décoratifs

Dessins

181

Paris, musée des Arts et Traditions populaires

Estampes

638.

Paris, musée d'Orsay

Peintures (www.musee-orsay.fr)

1176, 1530, 2022, 2069.

Paris, musée du Louvre

Peintures (www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr)

265, 676.

Œuvres déposées à Paris, musée national de la Marine

1 et 2, 178.

Œuvres déposées à Paris, Palais du Luxembourg

172, 179

Dessins

Département des Arts Graphiques (<http://arts-graphiques.louvre.fr>)

8, 28, 32 à 34, 40, 44 à 48, 184, 421 et 422, 768, 786, 1221, 1584 et 1585, 1587, 1590, 1696 à 1699, 2113 à 2116, 2147, 2173, 2216 et 2217.

Département des Arts Graphiques (Œuvres déposées au Château de Versailles, musée de l'Histoire de France)

205, 208.

Paris, musée Marmottan

Peintures

170 et 171.

Paris, musée national de la Marine

Dessins

27, 42.

Port-Louis, musée de la Compagnie des Indes

Dessins

30.

Quimper, musée départemental breton

Dessins

36.

Quimper, musée des Beaux-Arts

Peintures

1180.

Reims, musée Saint-Denis

Dessins

1592.

Rennes, musée de Bretagne

Dessins

206.

Rixheim, Musée du papier peint

Estampes

583.

Roanne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Joseph Déchelette

Dessins

2110.

Roubaix, musée d'Art et d'Industrie

Dessins

1222 et 1223.

Rueil-Malmaison, Musée national du château de Malmaison et de Bois-Préau

Dessins

243.

Saint-Denis, musée d'Art et d'Histoire

Peintures

2028.

Saint-Etienne, musée d'Art et d'Industrie

Image tissée

1482.

Saint-Etienne, musée d'Art Moderne

Estampes

978.

Saint-Etienne, musée du vieux Saint-Etienne

Peintures

694.

Dessins

2152.

Estampes

2326.

Sceaux, musée de l'Ile-de-France

Peintures

712, 1487.

Dessins

1225, 2189.

Estampes

99 et 100, 251, 497, 537, 539, 616, 908 à 910.

Semur-en-Auxois, musée municipal

Dessins

Fonds Etienne Boubot, album de dessins et de croquis

240 et 241, 271, 277, 279, 280.

Sèvres, musée national de céramique

Assiettes du Service des arts industriels

(et esquisses préparatoires éventuelles, sous le même n°)

288, 290 à 294, 296 et 297, 300, 304, 313, 317, 326, 330, 334, 340, 348, 350 à 352, 361, 363 et 364, 373 et 374.

Dessins

300, 305, 365 et 366.

Soissons, musée municipal Saint-Léger

Dessins

82 à 84.

Strasbourg, Musée d'Art Moderne

Peintures

2081.

Strasbourg, musées de Strasbourg, cabinet des estampes et des dessins

Dessins

70, 236, 423 à 431, 629 à 631, 764, 767, 821 et 822, 793, 1552 et 1553, 1636 à 1659, 2126, 2140, 2171, 2218 et 2219.

Estampes

246, 463, 498, 501 et 502, 513, 542, 545, 547, 549, 551, 556, 560, 562, 564, 567, 571, 580, 583, 588, 590, 592, 594, 598, 602, 608, 610, 632 à 634, 942 à 945, 950 et 951, 975, 994, 1054 à 1056, 1065, 1067 à 1071, 1077, 1098 et 1099, 1124, 1284 à 1286, 1289 à 1293, 1322, 1360, 1363, 1376, 1391 à 1394, 1401 à 1403, 1412 et 1413, 1468 à 1478, 1480 et 1481, 1761, 1771, 1982, 1984, 2251, 2257 et 2258, 2344, 2348.

Toulon, musée municipal

Peintures

2102.

Toulouse, musée du Vieux Toulouse

Peintures

680.

Dessins

1195, 1201.

Estampes

1407 à 1409, 2264.

Toulouse, musée Paul-Dupuy

Dessins

771, 810 et 811, 1194, 1196 à 1200, 1245, 1265 à 1270, 2122.

Estampes

141, 638 à 640, 1027, 1087, 1111, 1383 à 1385, 1407 à 1411, 1725, 2276.

Tours, musée des Beaux-Arts

Dessins

Cabinet des dessins

2223 à 2228.

Versailles, Musée Lambinet

Peintures

275.

Vienne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Peintures

734.

Dessins

182, 438 à 444, 1596 et 1597.

Estampes

263, 1791.

Allemagne

Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim

Peintures

2080.

Belgique

Liège, Maison de la Métallurgie et de l'Industrie

Dessins

1835, 1936.

Etats-Unis

Boston, Museum of Fine Arts

Assiettes du Service des arts industriels

295, 333.

Dessins

292 et 293, 295.

Denver, Denver Art Museum

Peintures

2074.

New York, The Metropolitan Museum of Art

Peintures

17, 2042.

Norfolk, Chrysler Museum of Art

Peintures

2071.

Philadelphie, Museum of Art, The W.P. Wiltach Coll.

Peintures

707.

San Francisco, The Fine Arts Museums

Peintures

1504.

Israël

Tel Aviv, musée des Beaux-Arts

Peintures

2075.

Italie

Turin, Galerie d'Art moderne

Dessins

434 et 435.

Pays-Bas

Amsterdam, Rijksmuseum

Peintures

1532.

Amsterdam, Stedelijk Museum

Peintures

2021.

La Haye, Gemeentemuseum

Peintures

1531, 2083.

Royaume-Uni

Edimbourg, National Gallery of Scotland

Peintures

264.

Glasgow, Glasgow Museums

Peintures

2082.

B. ÉDIFICES PUBLICS

Amiens, musée de Picardie

Peintures

2025.

Fourchambault, Eglise Saint-Louis, mur Est du transept Sud

Peintures

1132.

Izon, collections municipales

Estampes

2300.

Luçon, collections municipales

Estampes

2260.

Montchanin, Hôtel de Ville

Peintures

2008.

Dessins

2112.

C. BIBLIOTHEQUES

1. Bibliothèque nationale de France (Paris)

Département des imprimés

Estampes

216 à 218, 1404 à 1406.

Département des estampes et de la photographie

Dessins

Série V, division Va (fol.) – Topographie de la France

75, 78, 87 à 90, 200, 383, 419 et 420, 436 et 437, 761 à 763, 787 et 788, 797, 1185, 1215, 1233, 1271, 1547 à 1550, 1589, 1600, 1618 à 1635, 2106 à 2108, 2141, 2177, 2181.

Série V, division Va (fol.) – Topographie de la France (Paris)

85 et 86, 775, 1212, 1220, 1562 et 1563, 2124, 2166 et 2167, 2190.

Série V, division Ve – Recueils et livres divers sur la topographie de la France, collection Destailleur (<http://catalogue.bnf.fr>)

77, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 134, 136, 138, 140, 147 et 148, 152, 154, 242, 382, 758 et 759, 796, 812 à 815, 1181, 1213 et 1214, 1216.

Estampes

Ancienne coll. Curtis

2299.

Coll. Henin

189.

Collection de Vincke

189.

Série AA – Œuvres d'artistes

1104, 1737, 1748, 1750, 1761, 1784, 1913, 1929, 1931, 1940, 2236, 2297 et 2298.

Série D, division Dc – Peintres français du XIXe siècle

519, 526 et 527, 619 à 621, 673, 1024 à 1026, 1031 et 1032, 1036, 1349, 1364, 1365, 1415, 1799 à 1803, 1819 à 1824, 1841 à 1844, 1892, 2247, 2328, 2395 à 2397.

Série E, division Ee – Graveurs français du XVIIIe siècle

12, 13.

Série E, division Ef – Graveurs français, fin du XVIIIe et XIXe siècles

10, 35, 37 et 38, 49, 51 à 54, 57, 59 à 62, 1018, 1459, 1815 à 1817, 1830, 1832 à 1834, 1836, 1849 et 1850, 1937, 1969 à 1982, 1985 à 1988, 1996 et 1997, 2296, 2315, 2401 à 2403, 2405.

Série H, division Ha – Architectes français

158 à 161, 163 à 169.

Série H, division Hd – Mélanges d'architecture

98, 169, 504, 1013, 1358, 1361, 2307 et 2308, 2373 à 2381.

Série M, division Md – Sciences exactes et arts (Md 43 : Recueil alphabétique de métiers)

95, 186, 1425 à 1435.

Série S.n.r. – Œuvres d'artistes (suppléments non reliés)

49, 51 à 54, 57, 59 et 60, 519, 673, 997, 1057 à 1077, 1304, 1322, 1388, 1423, 1443, 1749, 1781 à 1783, 1932 et 1933, 1939, 1959 et 1960, 2273, 2337, 2367 et 2368, 2406.

Série U, division Ua (1-2) – Recueils factices de voyages

1436 à 1444, 1446 à 1450, 1452 à 1455, 1460, 1463.

Série U, division Ub – Voyages spéciaux

109 et 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126 à 129, 131 à 133, 135, 137, 139, 141 à 146, 149 à 151, 153, 155, 251 à 256, 262 et 263, 526 et 527, 624 à 626, 638 à 640, 1027, 1033 à 1035, 1112 à 1116, 1424, 1954 à 1966.

Série V, division Va (fol.) – Topographie de la France

14 à 16, 37, 49, 51 à 54, 56 et 57, 59 et 60, 63, 97 et 98, 103, 109 et 110, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126 à 128, 131 à 133, 135, 137, 139, 141 et 142, 160, 187 et 188, 216 à 218, 248 et 249, 251, 256, 262 et 263, 451 à 458, 461, 485, 491 et 492, 494 à 497, 502 à 504, 512, 521 à 524, 526 et 527, 537 à 539, 617 à 623, 627 et 628, 635 à 637, 641, 643 à 646, 650 à 653, 655 à 672, 911 à 941, 975 à 977, 980, 986 à 988, 994, 996, 998 et 999, 1003 et 1005, 1007, 1025 et 1026, 1028 et 1029, 1031 et 1032, 1034 et 1035, 1050 à 1065, 1068 à 1077, 1085 et 1086, 1088, 1093, 1095 à 1097, 1100 à 1105, 1009 et 1010, 1013, 1120 à 1128, 1277 à 1283, 1305 à 1309, 1313 à 1325, 1334 à 1338, 1342, 1342, 1349 à 1352, 1355 à 1359, 1361, 1364 et 1365, 1370 à 1375, 1377 à 1380, 1386, 1389 et 1390, 1395 à 1400, 1404 et 1405, 1410 et 1411, 1415 et 1416, 1418 à 1423, 1451 et 1452, 1466 et 1467, 1479, 980, 1714, 1716 à 1719, 1731 et 1732, 1734 et 1735, 1742 à 1747, 1756 et 1757, 1765 à 1770, 1776 à 1779, 1787 à 1790, 1792 à 1794, 1798, 1807 à 1813, 1815 à 1817, 1820 à 1822, 1830, 1832 à 1834, 1836, 1839 et 1840, 1845 à 1847, 1851 à 1853, 1855 et 1856, 1858, 1860, 1862 à 1866, 1869 à 1875, 1877 à 1879, 1882 à 1891, 1896 à 1898,

1900 à 1906, 1908 à 1910, 1912, 1914 à 1919, 1923 à 1931, 1943 à 1952, 1967 et 1968, 1971 à 1986, 1988 à 1993, 1995 à 1998, 2237 à 2253, 2268, 2277 et 2278, 2282 à 2284, 2288 à 2290, 2295, 2297 et 2298, 2303, 2308, 2315 et 2319, 2322, 2333 et 2334, 2336 et 2337, 2345 à 2348, 2350 à 2353, 2358, 2361, 2363 à 2366, 2384 à 2389, 2404.

Série V, division Va (fol.) – Topographie de la France (Paris)

102, 106 à 108, 162, 212, 459 et 460, 462, 470 à 484, 487 à 489, 506 à 508, 517 et 518, 520, 525, 642, 937, 961 à 974, 979, 984, 989, 991 à 993, 995, 1000, 1011 et 1012, 1014, 1022 et 1023, 1117 à 1119, 1302 et 1303, 1310 à 1312, 1330 à 1332, 1343 à 1347, 1369, 1465, 1720, 1728, 1736, 1739 et 1740, 1759 et 1760, 1762, 1795, 1934 et 1935, 1772 et 1773, 1780, 1796, 1818, 1953, 2254 et 2255, 2267, 2270 et 2271, 2274 et 2275, 2279 et 2280, 2285 et 2286, 2304 à 2306, 2309 et 2310, 2320 et 2321, 2323, 2327, 2338 à 2340, 2357, 2398 à 2400.

Série V, division Va (ft. 4) – Topographie de la France

97, 101, 129, 214, 449, 490, 647, 649, 997, 1008, 1340 et 1341, 1363, 1367 et 1368, 1440, 1452, 1460, 1463 et 1464, 1711 à 1713, 1729 et 1730, 1733, 1751 à 1755, 1763, 1774, 1922, 1941 et 1942, 1995, 2229 à 2235, 2272, 2276, 2281, 2287, 2292 et 2293, 2301, 2314, 2331 et 2332, 2354, 2359, 2362, 2382 et 2383.

Série V, division Va (ft. 6) – Topographie de la France

213, 450, 985, 1002, 1348, 1764, 1775, 1783, 1786, 2236, 2302, 2326, 2360, 2294, 2406.

Série V, division Ve – Recueils et livres divers sur la topographie de la France

156 et 157, 529 à 536, 540 et 541, 619 à 621, 1047, 1092 à 1094, 1391 à 1394, 1851 à 1888, 1893 à 1912, 2341 à 2343, 2345 à 2353, 2355 et 2356, 2366 à 2372.

2. Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs (Paris)

Dessins

Collection Maciet

379, 382, 1183, 1675, 1677 et 1678, 1680 et 1681.

Estampes

Collection Maciet

11, 98, 142, 158 et 159, 161, 164 à 169, 247, 262, 446, 530, 533, 538, 1104, 1425, 1430.

3. Bibliothèques municipales

Abbeville

Dessins

Collection Oswald et Henri Macqueron (www.ville-abbeville.fr)

1192, 1588, 1595, 1601 à 1606, 2117 à 2120, 2125, 2139, 2174.

Estampes

955.

Collection Oswald et Henri Macqueron

1727, 2262.

Albi

Estampes

1111.

Amiens

Estampes

932, 1727, 2262.

Besançon

Estampes

500.

Bordeaux

Dessins

1456 et 1457.

Estampes

1340, 1458.

Boulogne-sur-Mer

Dessins

2220 à 2222.

Caen

Dessins

381, 391, 782, 790, 794, 1210.

Estampes

503, 526 et 527, 1106 et 1107, 1986, 2263.

Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine

Dessins

2215.

Cherbourg, Bibliothèque Jacques Prévert

Estampes

490.

Grenoble

Dessins

244 et 245, 387, 389 et 390, 393, 432 et 433, 780, 816 à 818, 820, 823 et 824, 1038, 1090 et 1091, 1229, 1234 à 1244.

Estampes

14 à 16, 127, 131, 133, 135, 137, 263, 464 à 466, 492 et 493, 540, 622 et 623, 628, 654 à 660, 662 à 664, 941, 952 et 953, 1029, 1037, 1039 à 1049, 1092 à 1094, 1295 et 1296, 1326, 1382, 1404 à 1406, 1445, 1721, 2335 et 2336.

Montpellier

Dessins

Albums de Jean-Marie Amelin (www.bm-montpellier-1.picturlan.com)

394 à 417, 798 à 809.

Gravures et dessins

2187.

Estampes

Gravures reliées

1389 et 1390.

Mulhouse

Dessins

614.

Estampes

1925, 1999 à 2005, 2316.

Nancy

Dessins

769 et 770.

Estampes

467, 528, 944, 956 et 957, 981 et 982, 1007, 1019 et 1020, 1054, 1788, 1890 et 1891, 1979, 2358.

Nevers

Estampes

998.

Saint-Etienne

Estampes

947, 1112 à 1116, 1805 et 1806, 1813 et 1814.

Saint-Quentin

Estampes

529 à 536.

Sedan, Médiathèque

Estampes

1294, 1381.

Toulouse

Dessins

1700.

Estampes

645 et 646, 1030, 1108 à 1110, 1383 et 1384, 1386, 1395, 1994.

Valenciennes

Dessins

1246 et 1247, 1327, 1701.

Estampes

1914 et 1915, 1918, 1920 et 1921, 2314.

4. Bibliothèques universitaires

Mulhouse, Bibliothèque de la Société industrielle de Mulhouse (BUSIM)

Estampes

502, 542, 545, 547, 549, 551, 553, 556, 558, 560, 562, 564, 566 et 567, 569, 571, 573, 575, 577, 580, 582 et 583, 585, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610 à 612, 1129 et 1130, 1391 à 1394, 1746.

Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire (BNU)

Estampes (www.bnu.fr)

1055, 1122, 1124, 1480 et 1481 (et reproductions d'œuvres localisées dans d'autres fonds alsaciens).

C. ARCHIVES

1. Archives nationales

Estampes

516.

2. Archives départementales

(02) Aisne

Dessins

776 à 779, 784, 789, 1564, 1608, 1612, 1617.

(03) Allier

Dessins

795, 1202 à 1209, 1211.

Estampes

1112 à 1116, 1301, 1954 à 1966.

(05) Hautes-Alpes

Estampes

250, 661.

Fonds Guillemin

499, 540, 654 à 657, 659 et 660, 662, 664, 1037, 1039 et 1040, 1043 à 1046, 1048, 1382.

(07) Ardèche

Estampes

1404 à 1406, 1839.

(11) Aude

Estampes

139.

(12) Aveyron

Estampes

1085.

(18) Cher

Estampes

1416.

(25) Doubs

Estampes

642.

(33) Gironde

Estampes

468 et 469, 1083 et 1084, 1372.

(36) Indre

Estampes

Fonds Thibault

1333.

(38) Isère

Estampes

128, 250, 256, 1037, 1039 à 1048.

(42) Loire

Estampes

1813 et 1814, 2326.

(44) Loire-Atlantique

Estampes

1337, 1800 à 1804, 1841, 1844, 2366 à 2372.

(50) Manche

Dessins

1217 et 1218.

(52) Haute-Marne

Dessins

Fonds Jules Barotte

689.

(58) Nièvre

Dessins

1191, 1230, 2111.

Estampes

949, 1100 à 1103, 1105, 1443.

(62) Pas-de-Calais

Dessins

1560, 2206.

Estampes

514 et 515, 1361, 1424.

(71) Saône-et-Loire

Estampes

215, 1710.

(80) Somme

Estampes

1727.

(94) Val-de-Marne

Estampes

1417 à 1419.

3. Archives municipales

Bordeaux

Dessins

1554 et 1555.

Estampes

958 et 959, 1078 à 1083, 1297, 1397, 1414, 2230, 2256, 2300.

Douai

Estampes

1726, 1738.

Elbeuf

Dessins

1193, 1877.

Obernai

Estampes

954.

4. Archives de musées

Sèvres, Archives de la Manufacture Nationale de Sèvres

Dessins

201, 204, 239, 298, 300 à 302, 304, 308, 310, 312 à 314, 320, 329 à 332, 334, 340, 343, 347 et 348, 351 à 358, 360 et 361, 363 et 364, 371, 373 à 375, 384, 792.

5. Archives d'entreprises

Université de Liège, Centre d'Histoire des Sciences et des Techniques, archives de la Vieille-Montagne

Dessins

1825 à 1829, 1831.

Estampes

1830, 1832 à 1834, 1836, 1937.

D. COLLECTIONS PARTICULIERES

1. Collections d'entreprises

Mulhouse, musée privé DMC

Estampes

1761, 1925.

Collection Saint-Gobain

Peintures

276, 2016.

Dessins

91 à 93, 2127.

Collection Sollac-Basse-Indre, actuellement Arcelor

Peintures

1168 et 1169.

2. Collections de sociétés savantes

Saint-Dizier, Société des lettres, des sciences, des arts, de l'agriculture et de l'industrie

Dessins

1708 et 1709.

Saint-Quentin, Société académique

Estampes

529 à 536.

Sedan, Société d'Histoire et d'Archéologie du Sedanais (SHAS)

Dessins

199, 760, 2186.

3. Autres collections particulières

Collection Académie Florimontane, Annecy

Dessins
772.

Collection Aymard de Lasteyrie, Paris

Estampes
258, 260.

Collection Aynard

Estampes
990.

Collection Béry

Peintures
2010 et 2011.
Dessins
1006.

Collection de Castex

Peintures
23.

Collection du château de Montrottier, Lovagny

Peintures
1140.

Collection du château de Sassenage

Dessins
2148.
Estampes
1003, 1837 et 1838.

Collection Darblay

Dessins
1248 à 1264.

Collection Durand, Sainte-Colombe-sur-Seine

Estampes
1938.

Collection Ingram, Sheffield (Royaume-Uni)

Dessins
2184.

Collection J.-C. Tremblot

Dessins
1551.

Collection J.L. de Neufelize et H. Costa de Beauregard, Paris

Dessins
81.

Collection Jacques Desvignes, Chambéry

Dessins
1226.

Collection Le Mallier, Paris

Peintures
749.
Dessins
1565 à 1582, 2185.

Collection Mlles Douchin, Saint-Lô

Dessins
1217 et 1218.

Collection Mr. & Mrs. Paul Mellon

Peintures
2041.

Collection Schneider

Dessins
71 à 73, 1227 et 1228, 1509, 2159.

Collection de la Société industrielle de Mulhouse, salle du Conseil (Mulhouse)

Estampes
975, 1322.

Collection Taylor, Buffon

Estampes
259.

Collection Victor Bettega, Entraigues

Peintures
2104.

Collection de Virieu, château de Virieu

Dessins
202 et 203.

Collection particulière, Winterthur (Suisse)

Papier-peint panoramique
1131.

Collection particulière (localisation inconnue ou propriétaire souhaitant garder l'anonymat)

Peintures
65, 195, 221, 228, 269, 278, 281, 284, 721, 728, 735, 1137, 1145, 1178, 1497, 1503, 1526, 1539 et 1540, 2013, 2019 et 2020, 2029, 2045, 2062, 2084 et 2085, 2091.

Assiettes du Service des arts industriels

302, 306, 310, 318, 328, 331, 339, 356, 362, 367, 369 et 370, 372.

Dessins

9, 39, 43, 50, 55, 58, 76, 185, 210, 237 et 238, 345 et 346, 351, 353 et 354, 356, 757, 1598, 1613, 2121, 2164 et 2165, 2073, 2183.

Estampes

261, 445, 907, 1015 à 1017, 1276, 1785, 2265, 2302.

E. ŒUVRES NON LOCALISEES OU DETRUITES

1. Œuvres non localisées ou détruites connues par reproductions

Grenoble, Musée Dauphinois (photographies d'œuvres détruites)

Dessins

2178.

Jarville-la-Malgrange, musée de l'Histoire du Fer (photographies d'œuvres détruites)

Dessins

Fonds Auscher

2039, 2059, 2146.

Peintures

1518 à 1525.

Le Creusot, Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot - Montceau-les-Mines (photographies d'œuvres détruites)

Dessins

209.

Nantes, Musée d'histoire de Nantes, château des ducs de Bretagne (photographies d'œuvres détruites)

Dessins

2390, 2394.

Paris, Collection Le Mallier (photographie d'une œuvre non localisée)

Peintures

1133.

2. Œuvres non localisées (livrets de salons et autres sources)

Peintures

19 et 20, 25, 67 et 68, 173 et 174, 176 et 177, 191, 193 et 194, 198, 219 et 220, 222 à 226, 231 à 233, 266 à 268, 273 et 274, 282 et 283, 285 et 286, 682 à 688, 690, 692 et 693, 695 à 706, 708 à 711, 713 à 720, 722 à 727, 729 à 733, 736 à 741, 744 à 748, 755 et 756, 1134 à 1136, 1138, 1141 à 1144, 1146 à 1148, 1150 à 152, 1154 à 1156, 1159 et 1160, 1163, 1165 à 1167, 1170, 1172 à 1175, 1177, 1179, 1483 à 1486, 1488, 1492 à 1494, 1498 à 1501, 1528 et 1529, 1534 à 1538, 1542 à 1546, 2014 et 2015, 2018, 2024, 2026 et 2027, 2030 à 2037, 2043 et 2044, 2047 à 2049, 2063 à 2067, 2072, 2076 à 2079, 2087 à 2090, 2092 à 2098.

Assiettes du Service des arts industriels

289, 298 et 299, 301, 303, 305, 307 à 309, 311 et 312, 314 à 316, 319 à 325, 327, 329, 332, 335 à 338, 341 à 347, 349, 353 à 355, 357 à 360, 365 et 366, 368, 371375.

Dessins

235, 1193, 1517, 1586, 1591, 1614 à 1616, 2149 à 2151, 2153, 2160, 2168 à 2170, 2172, 2176, 2179 et 2180.

Estampes

2311 à 2313, 2324 et 2325.

II. SOURCES MANUSCRITES

Ne sont ici rassemblées que les sources recherchées en vue d'asseoir l'analyse des œuvres étudiées dans le corps du texte.

1. Archives nationales (AN)

- Minutier central

- Etude IX/821. Inventaire du fonds matériel de la manufacture de papier peint Arthur et Grenard, 11 février 1789.
- Etude XCVI/619. Vente de l'abbaye d'Aunay-sur-Odon, 26 fructidor an XII.

- Sous-série F¹² (Commerce et industrie)

- 1300 B/5, Chevalier de Grignon, « Etat des fenderies, martinets, batteries, fileries, tréfileries de la Province de Bourgogne », 1778.
- 2425. Lettre de Chardon au prince de Condé, gouverneur de Bourgogne à propos des « tableaux » montrant la forge et la cristallerie du Creusot. Arrêt du conseil d'Etat du Roi, 18 février 1787.
- 6737. Autorisations de sociétés anonymes, dossier de la « Société anonyme de la papeterie mécanique d'Echarcon ».

- Sous-série F¹⁴ (Travaux publics)

- 4326 dos. 14, Montmoyen, maintenance de l'usine à fer de Delagoutte, 1826-1832
- 4360. Inspection de la forge de Paimpont, s.d. [v. 1815].
- 4437, dossier 10. Plan général des forges de Fourchambault, 1829.
- 4439, dossier 37. Plan de la grande forge de Fourchambault, 1842.
- 4502. Yonne, dossier 6 (Ancy-le-Franc).
- 4504. Rapport de Calonne relatif au transfert de la manufacture des cristaux de la reine, de Sèvres au Creusot.

- Sous-série F²¹ (Administration des Beaux-Arts)

- 16, dossiers 53 et 54. Achats du Ministère des Beaux-Arts. François Bonhommé, salle d'étude du dessin de l'école impériale des Mines, 1852-1854.
- 65, dossiers 37 et 38. Achats du Ministère des Beaux-Arts. François Bonhommé, salle d'étude du dessin de l'école impériale des Mines, 1854-1862.
- 120, dossier 42. Achats du Ministère des Beaux-Arts. François Bonhommé, scènes se rattachant à l'histoire de la métallurgie, Ecole impériale du génie maritime, 1862-1869.
- 274. Encouragements pécuniaires attribués à des artistes. François Bonhommé, 1867-1873.
- 293. Affaires diverses concernant les artistes. François Bonhommé, 1862.

- Série AQ (Archives d'entreprises)

- 44 AQ 5. André de Neufville, *Mémoires*.
- 41 AQ 90. Christophe-Philippe Oberkampf, *Correspondance* aujourd'hui conservée par la Fondation pour l'Histoire de la Haute Banque.

2. Archives départementales (AD)

- (02) Aisne

- F' C III Aisne, 10. Baron de Talleyrand, lettre du 27 mai 1820 (correspondance administrative). A propos de la filature Saint-Michel.

- (13) Bouches-du-Rhône

- B 3457. Privilège de la manufacture de corail Miraillet, Rémuzat et C^{ie}.

- (29) Finistère
 - 93 J. Fonds de la Compagnie d'exploitation des mines de plomb argentifère d'Huelgoat et Poullaouen, 1735-1890.
 - 10-13 (nouv. cote). Rapports du directeur des mines au Conseil de la Compagnie, 1773-1776, 1788-1795 et 1798-1801.
 - 146. « Etats mensuels des paiements aux officiers, maîtres et pensionnés ».
 - 169. « Plan général des ouvrages de la mine de Poullaouen avec les tentatives que l'on a faites aux environs et les filons connus qui y passent (...) levé le 23 décembre 1776 ».
 - 217. « Plan extérieur et intérieur des mines de Poullaouen », 10 décembre 1757.
 - 219. « Plan et profil des travaux faits dans la mine de Poullaouen depuis le mois de septembre 1786 jusqu'au mois de décembre 1791 ».
 - 302. « Plan et coupes des nouvelles laveries, casseries et cribleries qu'on établit à la mine de Poullaouen », par François Blavon-Duchesne, 31 août 1792.
 - 3 E 270. Etat civil
 - 06. Poullaouen, acte de naissance de Castre-Théodore Cramer, 10 thermidor an VI.
 - 27. Poullaouen, acte de décès de François Blavon-Duchesne, 1^{er} février 1816.
 - 28. Poullaouen, acte de décès de Fortuné Mathurin François Blavon-Duchesne, 24 juillet 1830.
- (38) Isère
 - Cadastre napoléonien, 1811, « Bas-Rives ».
 - H 1121, Archives de l'Hôpital. Plans de la fonderie royale d'Allemont.
 - 11 U 416. Acte de société. Charles-Evariste Prudhomme et d'Adolphe Blanchet, 16 juillet 1843.
 - 46 J. Archives de la Société des Forges d'Alleverd.
 - 370. Plan de situation des forges d'Alleverd en 1817.
 - 445, art. 38-46. Fonds des forges d'Alleverd. Inventaire après décès de Jean-Baptiste François de Barral, « description des fourneaux, martinets et dépendances ».
 - O. 14.096, *Courrier de l'Isère*, 1^{er} octobre 1835 (Album du Dauphiné, annonce de la seconde livraison).
- (58) Nièvre
 - 22 F 6. *Journal de Georges Dufaud*.
- (71) Saône-et-Loire
 - Fonds des Houillères de Blanzay, cote 176, « Inventaire général », 1^{er} sept. 1841.
- (75) Seine
 - D6P2 art. 2, dos. 2. Plan cadastral, Belleville, section A (usine Lapostollet).
- (78) Yvelines
 - 15 M 6. Etat des manufactures, 1834 (papeterie d'Echarcon).
 - UO 153. « Plan général des bâtimens, cours d'eaux, jardins et prés composant l'enclos de la manufacture de toiles peintes de Jouy », 1821.
- (84) Vaucluse
 - Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/199, chap. 221. Inventaire dressé lors de la vente de la manufacture de toiles peintes Wetter, 7 nivôse an II (27 décembre 1793).
 - Orange, Etude Montvenoux, 3 E 53/150. Manufacture Wetter.
- (91) Essonne
 - 3 P 1103. « Tableau d'assemblage du plan cadastral parcellaire de la commune de Mennecy », 1823.
 - 5M11. Papeterie d'Essonnes, plan-masse de 1844.

3. Archives municipales (AM)

- Alès
 - Archives de la Compagnie des mines, fonderies et forges d'Alès, fonds de l'« usine de Tamaris ». Plan général de l'usine, demande d'autorisation, v. 1829.
- Douai
 - 1 G 115 et 116, matrices cadastrales anciennes de Douai, quartier de Dorignies.
 - 2 II 62, p. 22 et 23(1), recueil d'illustrations commerciales, XIX^e siècle.
- Mulhouse
 - 19TT-A2, 1E6, 2B2. Fonds Engelmann.

- Orange
 - CC 30. « Ancien cadastre » de la ville d'Orange, débuté le 3 avril 1762.
 - Cadastre napoléonien, matrices.
 - 1 Fi 51, plan cadastral, 1810, section T.
 - 4 E 4, n° 310, « Acte de décès de Pierre Pignet », 3 Thermidor an XII.
 - Délibérations du conseil municipal, séance du 2 juillet 1959. Acquisition du décor de l'ancienne Maison Pignet.
- Saint-Quentin
 - S 34 1. Lettre d'Edouard Pingret adressée au bureau d'administration de l'Ecole royale de dessin de Saint-Quentin, 1823.

4. Archives de bibliothèques

- Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits
 - NAF 24921 : Edouard-Désiré Fromentin, « Essai biographique sur Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur valenciennois, d'après sa correspondance », manuscrit s.d. [déposé en 1922] ; édité par Jean-Claude Poinçon, *Valentiana, revue d'histoire des Pays du Hainaut français*, n° 19, juin 1997, 268 p.
- Bibliothèque de l'Arsenal
 - Ms 7601/184. Fonds Enfantin.
 - Ms 7758/117-122. Fonds Enfantin, correspondance avec Emile Martin.
- Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Mines de Paris (ENSMP)
 - Journaux de voyages et mémoires des élèves-ingénieurs des Mines
 - J. 1833 (38). Berthier et Grandy [Fourchambault].
 - J. 1835 (44). Ebelmen [Hayange].
 - M. 1835/2 (187). Chatelus [Le Creusot].
 - J 1843(87). Bertera et Bossey [Abainville].
 - J. 1846 (108). L. Tournaire et P. Luuyt [Fourchambault].
 - J. 1861 (246). Valant [Fourchambault].
 - Fonds du cabinet d'architecte de l'Ecole des Mines, plans n° 1229, 1413, 1779 et 1230 par Duquesney et Vallez, 1850-1861.
- Grenoble, Bibliothèque municipale.
 - V 8284. Usine de Fourvoirie, 1822-1858.
 - X 4749. Acte de société de l'usine métallurgique de Fourvoirie, Grenoble, 1858.
 - O.14.096. Charles-Evariste Prudhomme, *Prospectus pour l'Album du Dauphiné*, dans *Courrier de l'Isère. Bulletin littéraire, artistique, etc.*, 1^{er} octobre 1835.
- Valenciennes, Bibliothèque municipale.
 - Manuscrit non coté. Edouard-Désiré Fromentin, *Ecole valenciennoise*, s.d. [début XX^e siècle].

5. Archives de musées

- Bordeaux, Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle
 - Catalogues de la Maison Goupil, 1835-1915.
- Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer
 - Fonds Auscher (archives François Bonhommé).
 - Boîte de conservation « Forges et fonderies 1 », inv. 59.11.1. Lettres de Bertrand Gille au général Belorgey, 1959.
- Jouy-en-Josas, musée de la Toile de Jouy
 - *Mémorial de Gottlieb Widmer* (1822-1858), repr. dactylographiée.
- Paris, Musée du Louvre.
 - Lettre de François Bonhommé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke, Directeur des Musées Impériaux, 11 février 1863.

- Semur-en-Auxois, musée municipal

Archives Etienne Bouhot

- Livres de compte
- Correspondance
- Dessins

6. Archives d'entreprises

- Académie François Bourdon (Le Creusot)
 - SS 1086-05, « Salon Schneider ». Dossier François Bonhommé, 1850-1973.
 - SS 0067-06, « Nomenclature des gravures et aquarelles figurant à la Verrerie et représentant la Cristallerie de la Reine et la Fonderie Royale » (années 1960-1970).
 - Château de la Verrerie, travaux de transformation. Photographies avant et après décoration (1902-1905).
- Université de Liège, Centre d'Histoire des Sciences et de Techniques (Liège)
 - Archives de la Vieille Montagne. Registres des délibérations du conseil d'administration de la Société anonyme de la Vieille Montagne, première série, t. 1, p. 284-285 (à propos des lithographies d'A. Maugendre).
- Saint-Gobain Archives (Blois)
 - C 7/1. Pierre Delaunay-Deslandes, « Essay sur les moyens d'appliquer aux verreries le feu du charbon de terre », 1784.
 - C 7/2. Veüe de la halle à charbon du côté de la maison de la Compagnie », dessin, s.d. [XVIII^e siècle]
- Musée DMC (Mulhouse-Dornach)
 - Collection d'étiquettes de boîtes de filés.

7. Archives privées

- Archives Le Mallier
 - Correspondance du peintre Charles-François Eustache (lettres de l'artiste à sa mère, lettres de son épouse Georgine Eustache à sa belle-mère et à sa tante, copies de la main des auteurs, 1851-1852).
 - Denise Le Mallier, « Les Eustache », élément d'une suite pour *Le Roman des Dufaud* (1971), dactyl., p. 212-228.
 - Lettre de Maillard Boigues, Emile Boigues, Claude Hochet et le comte Jobert à « Monsieur Georges Dufaud », Paris, 25 mai 1840 (le conseil d'administration de la Compagnie des forges de Fourchambault offre la vue intérieure de la grande forge, de François Bonhommé, à Georges Dufaud).
- Archives Schneider
 - « Inventaire général des appartements de Monsieur Schneider, Château de la Verrerie, 1^{er} janvier 1858 (mobilier et matériel) ».
 - Lettres d'Henri Schneider à sa mère, 1867.
- Archives de Castex
 - Notes de Maurice de Castex (1853-1931) : *Une fonderie de canons à Douai* de Johann-Ernst Heinsius, historique de l'œuvre.
 - « Descendance des Maritz-Bérenger-Dartin, fondeurs de canons aux XVII^e et XVIII^e siècles », généalogie familiale.
- Archives de Virieu
 - Stéphanie de Virieu, *Souvenirs*, s.d. [années 1860], manuscrit.
- Archives de la famille Engelmann, legs G. Engelmann fils.
- Archives de la famille Rozet, ancienne collection Mathieu Vital.

III. SOURCES IMPRIMEES

Les textes des albums d'eaux-fortes ou de lithographies de paysages, qui fréquemment nourrissent l'analyse des représentations, ne sont pas ici mentionnés. On en retrouve les références complètes dans le catalogue général, en exerçant des notices d'œuvres.

A l'exception des livrets du Salon, les sources imprimées ont été consultées au gré des questions posées par les œuvres analysées dans le corps du texte. On ne trouvera donc pas ici de corpus cohérent, utile par exemple à l'explication des autres œuvres rassemblées dans le catalogue.

1. Beaux-arts et artistes

Explication des ouvrages de peinture... (livrets de Salon) ; éditions originales : de 1750 à 1793 chez Hérisant ; 1795, Imprimerie du Batave ; 1796-1806, Imprimerie des Sciences et Arts ; 1808-1814, Imprimerie du Musée Napoléon ; 1817, Hérisant Ledoux ; 1819-24, C. Ballard, Imprimeur du Roi ; 1827-1833, Me. Ve. Ballard, Imprimeur ; 1834-1847, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Imprimeur du Musée royal ; 1848-1852, Vinchon, fils et successeur de M^{me} V^e Ballard, Imprimeur du musée national du Louvre ; 1853, Vinchon, successeur de M^{me} V^e Ballard, Imprimeur des Musées Impériaux ; 1855, Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux ; 1857-1870, Charles de Mourgues frères, successeurs de Vinchon, imprimeurs des musées impériaux ; 1872-1873, Imprimerie Nationale.

PILES Roger de, *Cours de peinture par principes*, 1708, rééd. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, 240 p.

GILPIN William, *Essay on prints containing remarks upon the principles of picturesque beauty*, Londres, G. Scott pour J. Robson, 1768, 246 p. (rééd. en Angleterre, en Allemagne et en France).

GILPIN William, *Observations relative chiefly to picturesque beauty*, Londres, R. Blamire, 1772-1792, 2 vol.

MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, éd. établie sous la dir. de Jean-Claude Bonnet, publ. par le Centre d'études de la littérature française des XVII^e et XVIII^e siècles de l'Université de Paris-Sorbonne ; Paris, Mercure de France, 1994, 2 vol., 1890 p.

DIDEROT Denis, *Salons*, présentés et annotés par J. Seznez et J. Adhémar, Oxford, Clarendon press, 1957-1967, 4 vol.

DACIER Emile, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin, 1909-1921*, 1913, rééd. Nogent-le-Roi, 1993, 660 p.

GABET Charles, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française, au XIX^e*, Paris, Chez Madame Vergne, Libraire, 1831, 710 p.

JAL, *Dictionnaire de biographie et d'histoire*, 2^e édition, 1878.

« Tableaux de M. Pingret », dans *Journal de la Ville de Saint-Quentin*, 18 août 1882.

E.D., « Diorama de Metz », dans *L'indépendant de la Moselle*, 17 mai 1833.

« Mort de Charles Landelle », dans *Le Figaro*, 15 octobre 1908.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Salon de 1852*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, 146 p.

ROBERT Jules, *Album du Salon de 1840, collection des ouvrages exposés au Louvre, reproduits par les Peintres eux-mêmes*, Paris, Challamel, 1840, n. p.

2. Techniques et industrie

DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean le Rond, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris puis Neuchâtel, 1751-1772, 17 vol. de texte, 11 vol. de planches.

BERNIERES N. de, *Mémoire sur un rouet à filer des deux mains à la fois*, Paris, Clousier, 1777, 22 p., 1 pl.

CHAPTAL Jean-Antoine, *De l'industrie française*, Paris, Antoine-Augustin Renouart, 1819 ; rééd. Paris, Imprimerie nationale, coll. « Acteurs de l'Histoire », 1993 (préf. de Louis Bergeron), 532 p.

–, *Mes souvenirs sur Napoléon*, publ. par le V^{te} A. de Chaptal, arrière petit-fils de l'auteur, Paris, E. Plon, Nourrit, 1893, 413 p.

Exposition publique des produits de l'industrie française, an VI. Catalogue des produits, Paris, Imprimerie de la République, vendémiaire an VII.

COSTAZ Louis, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française*, Paris, Imprimerie royale, 1819, 492 p.

HERICART DE THURY, *Rapport du jury d'admission des produits de l'industrie du département de la Seine*, Paris, Balard, 1819, 348 p.

DUPIN Charles (dir.), *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, Paris, Imprimerie royale, 1836.

Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central, t. 2, 1844.

Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe III, Mobilier et accessoires, Paris, Imprimerie nationale, 1889.

Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, Paris, Imprimerie nationale, 1850, t. 2.

DARTEIN Charles, *Traité élémentaire pour les procédés en usage dans les foreries pour la fabrication des bouches à feu d'artillerie et description de divers mécanismes qui y sont établis*, Strasbourg, F.-G. Levraut, 1810, 375 p.

DUMAS Jean-Baptiste, *Traité de chimie appliquée aux arts*, Paris, Dechet jeune, t. 6, 1828-1846, 8 vol.

ENGELMANN Godefroy, *Traité théorique et pratique de lithographie*, Mulhouse, Engelmann père et fils [v. 1840], 467 p.

FLACHAT Eugène, « Application de la flamme perdue des fours à réchauffer le fer au chauffage des générateurs de machines à vapeur destinées à faire mouvoir les appareils de fabrication » (description de l'usine d'Abainville), dans *Annales des mines*, t. XVII, 1840, p. 113-160.

FLACHAT Eugène, BARRAULT Alexis, PETIET Jules-Alexandre, *Traité de la fabrication du fer et de la fonte envisagée sous les rapports chimique, mécanique et commercial*, Paris, Mathias, 1842-1846, 3 vol.

GRANDEAU L. (dir.), « Le corail et l'éponge (...) Historique de l'industrie corallière marseillaise », dans *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, t. IV, Paris, Imprimerie nationale, 1905, p. 728-731.

HASSENFRATZ Jean Henri, *La Sidérotechnie, ou l'art de traiter les minerais de fer pour obtenir de la fonte, du fer ou de l'acier*, Paris, Firmin Didot, 1812, t. III et IV.

LENORMAND Louis Sébastien, « Papeterie, papier », dans *Dictionnaire technologique*, t. 15, Paris, Thomine, 1829, p. 194-261.

BEAUNIER et GALLOIS, « Exposé de la préparation des Minerais à Poullaouen », dans *Journal des Mines*, XVI-92, Floréal An 12 (avril 1804), p. 81-113, plans.

DAUBUISSON J.-F., « De la mine de plomb de Poullaouen et de son exploitation. Seconde partie. Exploitation des Mines », dans *Journal des Mines*, XXI-121, janvier 1807, p. 27-56.

–, « De la mine de plomb de Poullaouen, en Bretagne, et de son exploitation [première partie] », dans *Journal des mines*, XX-119, nov. 1806, p. 347-377.

LE ROUX Alexandre, *Notice sur la vie et les travaux de Monsieur Blavon-Duchesne, directeur et intéressé des Mines de Poullaouën et d'Huelgoat (Finistère)*, Brest, Imprimerie de Rozais, 1830, 30 p.

SIMONIN Louis, *La Vie souterraine ou les mines et les mineurs*, Hachette, 1867, 604 p.
TURGAN Julien, *Les grandes usines, études industrielles en France et à l'étranger*, A. Bourdilliat (Michel Lévy frères, C. Lévy, Librairie des dictionnaires, L. Berger), 1860-1895, 20 vol.
FIGUIER Louis-Guillaume, *Les Merveilles de l'industrie*, 1873-1877
–, *Les Grandes inventions anciennes et modernes dans les sciences, les industries et les arts*, Hachette, 1861.
L'Illustration, Journal Universel, 30 août 1845, 15 février 1847, 11 octobre 1856, 9 mars 1861, 19 juin 1862.

BAZARD Armand, ENFANTIN Prosper (dir.), *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Première année, 1828-1829*, 3^e édition, Paris, Bureau de l'Organisateur, 1831, 432 p.
VILLERMÉ Louis-René, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Paris, 1840, 2 vol. 458 et 451 p.

Etablissements de MM. Schneider & C^{ie}, d'après l'ouvrage publié en Angleterre par M. James Dredge, Nevers, Mazon frères, 1902, 445 p.
Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIXe siècle (enquête centennale), Mulhouse, Veuve Bader, 1902, 2 vol.

3. Sources littéraires

HUGO Victor, *Voyages*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1313 p.
ROUSSEAU Jean-Jacques, *L'Emile*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II et III.
ROUSSEAU Jean-Jacques, *Confessions*, livre IV (1731-1732), Paris, Librairie artistique, H. Launette et C^{ie}, 1889.
STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, Callmann-Lévy, édition de 1950.

4. Divers

BRONGNIART Alexandre, *Notice sur quelques-unes des pièces qui entrent dans l'exposition des porcelaines de la Manufacture Royale de Sèvres faite au musée royal, le 1^{er} janvier 1828*.
CHAMPOLLION-FIGEAC Jacques-Joseph et BERRIAT-SAINT-PRIX Jacques, *Mélanges historiques sur le Dauphiné, et principalement sur le département de l'Isère*, (S. l. n. d.) [avant 1839], 40 p.
FLEURY Ed., « Visite de l'Empereur & de l'Impératrice Eugénie à Chauny & Saint-Gobain le 26 novembre 1858 », dans *Journal de l'Aisne*, 27 novembre 1858.
Journal de la ville de Saint-Quentin, 1^{er} mars 1829.
Mémoire pour les acquéreurs de l'ancien enclos des Quinze-Vingts, et entrepreneurs des maisons construites dans cette enceinte ; présenté à l'Assemblée Nationale, A.V. Gorsas impr., 1789
MILLIN Aubin-Louis, *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, t. III, Paris, Imprimerie impériale, 1808, 917 p.
Pensées et maximes de Jean-Benjamin de Laborde, précédées d'une notice historique sur la vie et les ouvrages de ce littérateur, seconde édition, Paris, Lamy, An X (1802), 72 p.
QUERARD Joseph-Marie, *La France littéraire, ou dictionnaire biographique des savants, historiques et gens de lettres de la France*, Paris, Firmin Didot, 1827-1839, 18 vol.
ROBERT Adolphe, BOURLOTON Edgar et COUGNY Gaston (dir.), *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris, Bourloton, 1890.
Souvenirs de la Flandre-Wallonne, Douai, L. Crépin, Paris, Dumoulin, 1867, t. 7.
Idem., Douai, Wartelle, Paris, Claudin, 1863, t. 3.

IV. BIBLIOGRAPHIE

A. REPRESENTATIONS DE L'INDUSTRIE, DU TRAVAIL ET DES TECHNIQUES

1. Dans la peinture et les arts graphiques (XVIII^e-XIX^e siècles)

France

Travaux

- ADHEMAR Jean, *Les Lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, Paris, Armand Colin, 1937 ; rééd. Dans les *Archives de l'art français*, nouvelle période, F. de Nobele, t. XIX, 1976 ; rééd. *La France romantique. Les lithographies de paysages au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1997, 143 p. (Ouvrage fondamental qui évoque explicitement les images de l'industrie et leur fréquence d'apparition dans son deuxième chapitre, « Les sujets et leur choix »).
- ANDRE Louis, « En visite à Essonnes », *Machines à papier. Innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Editions de l'EHESS, 1996, p. 373-375.
- , « Le Théâtre de l'industrie. Deux grands tableaux redécouverts », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n°6, mars 1994, p. 59-64. (Deux œuvres fondamentales de Charles Lepage après leur restauration).
- ANDRIEUX Jean-Yves, *Les Travailleurs du fer*, Gallimard, 1991, 176 p.
- , « Art et industrie : de l'histoire industrielle à l'histoire des arts », *VIII^e Congrès international pour la conservation du patrimoine industriel*, TICCIH, Barcelone-Madrid, 1994, p. 34-49. (Essai historiographique).
- BAILLARGEON Camille, *La représentation des ouvriers des forges, mines et usines dans la peinture française de 1871 à 1901*, maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec, 2002, 326 p.
- BAJOU V., « Les images du travail », *Les Pages du musée d'Orsay*, n° 56, 1993, 2 p.
- BARRAL I ALTET Xavier, « Une forge à Perros-Guirec en 1861 par James Mc Neill Whistler et la métier de forgeron en Bretagne », dans *id.* (dir.) *L'archéologie industrielle en Bretagne*, Rennes, PUR, 1991, p. 75-83.
- BELOT Robert, LAMARD Pierre, LAURENT Xavier et al., *L'image d'industrie et ses usages. Histoire et iconographie*, colloque organisé à Sévenans et Belfort par l'UTBM, 19 et 20 juin 2008, à paraître.
- BISCHOFF Georges et LANG Léon, *Jean Mieg, Manufactures du Haut-Rhin, 1822-1825*, Strasbourg, Contades, 1982, 126 p. et 70 pl. (Réédition d'une série de paysages industriels lithographiés, publiée en 1821. Remarquable étude introductive).
- BRETTEL Richard R., « Le paysage industriel : Pissarro et la fabrique », *Pissarro et Pontoise, le peintre dans le paysage* (première édition en anglais, New Haven, Yale University Press, 1990, XI-227 p.), édition française, Pontoise, Editions du Valhermeil / Ville de Pontoise, 1991, p. 73-97.
- CARTIER Michel (dir.), *Le Travail et ses représentations*, Paris-Montreux, Editions des Archives contemporaines, 1984, 315 p.
- CAZEAU Philippe, *Maximilien Luce*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1982, 227 p.
- CHOUQUER Gérard, DAUMAS Jean-Claude, *Autour de Ledoux : architecture, ville et utopie*, Besançon, PUF, coll. « Les Cahiers de la MSHE Ledoux », 2008, 416 p.
- CLEMENT Bernard, *Plaine des Riaux, Le Creusot. Lectures du paysage industriel*, Ecomusée de la Communauté urbaine du Creusot-Montceau, 1990, 58 p.

- CLERC Marianne, « De la forge de Vulcain aux usines à fer. Les débuts de l'industrialisation dans l'iconographie dauphinoise, 1770-1840 », dans « Mémoires d'industrie », *Le Monde alpin et rhodanien*, 2-4/1996, p. 39-50.
- COLLIGNON Maurice, « Les aquarelles représentant Napoléon à la fabrique Ternaux », dans *Bulletin de la Société d'études diverses de l'arrondissement de Louviers*, t. XII, (années 1909-1910), 1911, p. 207-217.
- COUSIN Bernard, RAVEUX Olivier (dir.), *Images du travail, images des techniques, de l'Antiquité à nos jours*, Aix-en-Provence, journée d'études de l'UMR Telemme, 20 juin 2001, non publiée.
- DANIELS Stephen, *Joseph Wright*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1999, 80 p.
- DELOUCHE Denise, « Les lithographies témoins du monde moderne au XIX^e siècle », dans BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Archéologie industrielle en Bretagne*, Rennes, Centre de recherche des arts de l'Ouest, 1992, p. 149-163.
- DION-TENENBAUM Anne, « Un service à dessert "encyclopédique" » *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 39, 9 nov. 2007, p. 286-287.
- ENNES Pierre, « Four Plates from the *Service des Arts industriels* (1820-1835) », dans *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston, vol. 2, 1990, p. 89-106.
- EVRARD René, *Les Artistes et les usines à fer. Œuvres d'art inspirées par les usines à fer*, Liège, Solédi, 1955.
- FAIRCLOUGH Olivier, « A Sèvres Plate and Lithographie », dans *Printquarterly*, IX, 1994, 4.
- FERRIERE Lionel, « Histoire des techniques et iconographie. La place des artistes dans la recherche historique à travers l'exemple de *La papeterie de Voiron et des Gorges* », *Chroniques rivoises, revue d'histoire en Dauphiné*, n° 37, mai 2004, p. 41-46.
- FOURNAL Etienne (dir.), *Saint-Etienne, histoire de la ville et de ses habitants*, Horwath, coll. « L'Hexagone », 1976, 428 p. (Notamment le chapitre « Art et industrie », p. 395-399, consacré aux sujets industriels dans les arts plastiques).
- FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Editions de Minuit, 1956 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1991, 293 p.
- GILLE Bertrand (sous le pseudonyme de Bernadette Gérard), « François Bonhommé, dit le Forgeron », *Revue d'histoire de la sidérurgie*, tome I, 1960-1, p. 43-52. (Texte repris dans le catalogue de l'exposition *François Bonhommé, dit le Forgeron*, Jarville, novembre 1976).
- GRIFFATON Marie-Laure, « Les représentations industrielles au XIX^e siècle : François Bonhommé et ses contemporains », dans *Pierres et terre*, n° 33, mai 1990, p. 133-154.
- , « Deux regards d'artistes sur l'industrie au XIX^e siècle : Mieg et Bonhommé », dans BELOT Robert, COTTE Michel, LAMARD Pierre (dir.), *La technologie au risque de l'histoire*, Belfort, UTBM – Paris, BERG International Editeurs, 2000, p. 129-136.
- , « François Bonhommé, un témoin exceptionnel de la vie industrielle au XIX^e siècle », dans DOREL-FERRE Gracia (dir.), « Le patrimoine industriel, II », *Historiens & Géographes*, n° 401, janvier 2008, p. 229-231.
- HERBERT Robert L., « Industrie in the Changing Landscape from Daubigny to Monet », dans *French Cities in the Nineteenth Century*, ed. John M. Merrimann, Londres, Hutchinson, 1982, p. 140-142.
- HURON Laurent, *La cheminée, l'usine et le paysage industriel dans la peinture des collections publiques françaises, 1823-1908*, Maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. de Jean-Yves Andrieux, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 1995, 245 p.
- , « Image et industrie au siècle d'Ange Guépin », dans *Ange Guépin, Voyage de Nantes à Indret*, Nantes, Siloé, coll. « Usine et Patrimoine », 1999, p. 15-23.
- , « De quelques usines et du paysage », dans *303*, mars 2005, p. 51-63.
- JANKE Karl et WAGNER Monika, « Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild. Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie von François Bonhommé », dans *Kritische Berichte*, Giessen, Anabas Verlag, 1976, n° 5/6, p. 5-26.

- L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Age à nos jours*, *Pierres et Terre*, n° 33, Fédération du patrimoine minier, mai 1990, 173 p. (Nombreux articles fondamentaux par Paul BENOIT, Valérie CHIEZE, Bruno ANCEL, Pierre FLUCK, Serge BENOIT, Marie-Laure GRIFFATON, Michel DREYFUS, Pierre FRANÇOIS et Marie-Françoise GRIBET).
- La première révolution industrielle*, La Documentation Photographique, n° 5-296 et 5-297, juin-juillet 1969, 14 p., 26 pl. (Les images de l'industrie comme représentation de la réalité).
- LE BOT Marc, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, coll. Esthétique n° 16, 259 p.
- LE NOUENE Patrick, « "Les Soldats de l'industrie" de François Bonhommé : l'idéologie d'un projet », dans colloque *Les réalismes et l'histoire de l'art. Histoire et critique des Arts*, mai 1978, p. 35-61.
- , « Représentation d'une fenderie du XVIII^e siècle par Louis-Bernard Coclers », dans *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de l'Etat de Liège*, n° 4, 1985, p. 73-80.
- LONG Derek A., « The Sèvres *Service des Arts Industriels*, A unique record of craft industries in Paris, 1820-1836 », dans *Tools and Trades, The Journal of the Tool and Trades History Society*, vol. 9, mai 1996, p. 28-51.
- MELOT Michel, « Comment la beauté vient aux usines », *L'Archéologie industrielle en France*, n° 46, p. 4-9.
- PIERROT Nicolas, « Les images du monde industriel », dans DOREL-FERRE Gracia (dir.), « Le patrimoine industriel, II », *Historiens & Géographes*, n° 401, janvier 2008, p. 223-228.
- , « Images de l'art et lieux d'industrie. Pour une approche pluridisciplinaire », dans DAUMAS Jean-Claude (dir.), *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine* (actes du colloque de Besançon, 2003), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 287-300.
- , (avec Paul Smith), « Un artiste au Gros-Caillois. La fabrication du tabac à Paris d'après Jean-Charles Develly, peintre sur porcelaine, 1833-1834 », dans BELHOSTE Jean-François, BENOIT Serge, CHASSAGNE Serge et MIOCHE Philippe (dir.), *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. 327-350.
- , « Peindre dans l'usine, 1760 - 1890 », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n° 36, sept. 2002, p. 4-15.
- , « Histoire et images », dans *Hypothèses 2001*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 81-88.
- , « Mulhouse, berceau de l'imagerie industrielle. Origines, transmission et fonctions des *Manufactures du Haut-Rhin* », dans *Hypothèses 2001*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 103-114.
- , « Le silence des artistes ? Thématique industrielle et diversification des supports (v. 1850 - fin XIX^e siècle) », dans WORONOFF Denis et PIERROT Nicolas (dir.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours* (actes du colloque de Bercy, juin 2001), Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002, p. 10-20.
- , « "A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art..." La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », dans *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (cat. exp., Dunkerque, Evreux, Pau), Paris, Somogy, 2001, p. 95-113.
- , « Le paysage industriel dans la lithographie romantique », dans BELOT Robert, COTTE Michel, LAMARD Pierre (dir.), *La technologie au risque de l'histoire*, Belfort, UTBM – Paris, BERG International Editeurs, 2000, p. 121-128.
- , « Les images de l'industrie nivernaise, peintures, dessins, estampes, XIX^e siècle », *Le Marteau-Pilon*, tome X, juillet 1998, p. 37-68.
- , « Le paysagiste et l'industrie à l'époque romantique. Louis-Etienne Watelet », dans *Paysage industriel à Vienne. D'usines en usines* (cat. exp.), Musées de Vienne (38), 1997, p. 10-16.
- , *Les images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes (v. 1750-v. 1850)*, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Maîtrise d'histoire sous la dir. de Denis Woronoff, 1995, 2 vol., 335 et 179 p.
- POMMIER Henriette, « Images tissées de la fabrique lyonnaise », dans : (Exposition, Saint-Etienne, musée d'Art et d'Industrie, 2004), *Images de soie, de Jacquard à l'ordinateur* Paris, Somogy, 2004, p. 33-37.
- RAVEUX Olivier, *Images d'usines de la région marseillaise (1850-1925). Les miroirs de l'industrie ?*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Philippe Mioche, Université de Provence, 1991, 152 p.

- ROCHETTE Raymond, *L'industrie source d'inspiration de l'œuvre d'art*, communication présentée à l'Académie de Mâcon, le 7 avril 1960, rééd. dans *Raymond Rochette, dessins*, Le Creusot, Musée de l'Homme et de l'Industrie, Ecomusée de la CUCM, 1997, p. 10-23.
- RUBIN James H., *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, technology and urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008, 239 p.
- SCHNEIDRE Dominique, *Fortune de mère*, Paris, Fayard, 2001, 359 p.
- SCHNERB Jean-François, « François Bonhommé », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913/1, p. 11-25 et 132-142.
- SEWELL William H. Jr., « Visions of Labor : Illustrations of the Mechanical Arts before, in, and after Diderot's *Encyclopédie* », Steven L. Kaplan & Cynthia J. Kœpp, *Work in France, Representations, meaning, organization and practice*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, p. 258-286.
- SMITH Paul, « Les pompes à feu, le dossier iconographique », dans *L'Archéologie industrielle en France*, n° 35, p. 53-62.
- TUCKER Paul H., *Monet et Argenteuil*, Editions du Valhermeil, 1990, 331 p. (Traduction française de : *Monet at Argenteuil*, New-Haven - Londres, Yale University Press, 1982, 211 p.)
- VAISSE Pierre, « La décoration des édifices publics, iconographie : le travail, l'usine et la mine, l'ouvrier torse nu, le chantier, progrès techniques », dans *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1995, p. 290-296.
- , « La machine officielle. Regard sur les murailles des édifices publics », dans *Romantisme*, n° 41, 1983, p. 19-40.
- VANDECASTEELE Dominique, *Le Service des arts industriels de Jean-Charles Develly : assiettes, pièces de formes et esquisses*, rapport scientifique du stage de spécialité [consistant prioritairement dans un « Etat du Service des arts industriels »], INP/Musée national de la céramique de Sèvres, 2009, n. p.
- WEISBERG Gabriel P., « François Bonhommé and early realist images of industrialization », dans *Art magazine*, avril 1980, p. 132-135.
- , « The Realists and the Workers », *The Art of the July Monarchy, France 1830 to 1848*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 1989, p. 111-114.
- , « Naturalism in France : The Great Debate », dans *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 48-107.
- , « François Bonhommé and early realist images of industrialization », *Art magazine*, avril 1980, p. 132-135. (Réemployé dans le catalogue de l'exposition *The realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, 1981).
- WORONOFF Denis et PIERROT Nicolas (dir.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours* (actes du colloque de Bercy, juin 2001), Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002, 198 p.
- WORONOFF Denis, « Les images de l'industrie », *Histoire de l'industrie en France du XVII^e siècle à nos jours*, Seuil, 1994, p. 250-257.
- , « L'historien de l'industrie à la rencontre des images », dans BELOT Robert, LAMARD Pierre, LAURENT Xavier et al., *L'image d'industrie et ses usages. Histoire et iconographie*, colloque organisé à Sévenans et Belfort par l'UTBM, les 19 et 20 juin 2008, à paraître.

Expositions

- Belfort, Musée d'art et d'histoire-Tour 46, 2009. *Les artistes à l'usine, 1850-1950* (sans catalogue).
- Biot, Musée national Fernand Léger, 1985. *Images du travail : peintures et dessins des collections françaises* (cat. par Georges Banquier et Jean Lacambre, Paris, R.M.N., 1985, 209 p.)
- Châtillon-sur-Seine, Salle des Bénédictines, 1984. *Étienne Bouhot : 1780-1862 : un peintre bourguignon et le paysage du Chatillonnais* (cat. par l'Association pour la sauvegarde et l'animation des forges de Buffon, 1984, 49 p.)

- Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, Pau, Musée des Beaux-Arts, Evreux, musée municipal, 2001-2002. *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (cat. par Patrick Descamps, Louis Bergeron, Gabriel P. Weisberg, Geneviève Lacambre, Julie Pellegrin-Gérard, Nicolas Pierrot, Guillaume Ambroise et Dominique Lobstein ; Paris, Somogy, 2001, 204 p.)
- Grenoble, Maison de la Culture, 1978. *Le travail et ses représentations* (cat. par Françoise Hamon, Grenoble, Maison de la culture, 1980.)
- Grenoble, musée dauphinois, 1996. *Les maîtres de l'acier. Histoire du fer dans les Alpes* (ouvrage-cat. par Chantal Spillemaecker et Sylvie Vincent (dir.), Grenoble, musée dauphinois, 1996, 134 p.)
- Jarville-la-Malgrange, Musée du fer, 1976. *François Bonhommé dit le Forgeron* (cat. par Bertrand Gille, préf. d'Albert France-Lanord, Ville de Nancy, Musée du Fer, Jarville, 1976, 24 p.)
- Jarville-le-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer, 1996. *François Bonhommé, peintre témoin de la vie industrielle au XIX^e siècle* (ouvrage-cat. par Marie-Laure Griffaton, Metz, Editions Serpenoise, 1996, 167 p.)
- Le Creusot, Centre National de Recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques, février 1973. *Travail et invention* (cat. Le Creusot, CRACAP, 1973.)
- Le Creusot, Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, Château de la Verrerie, 1977-1978. *La Représentation du travail : mines, forges, usines* (cat. par Michelle Evrard et Patrick Le Nouène, Le Creusot, CRACAP, Centre national de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques, 1977, 32 p.)
- Le Creusot, Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1997-1998. *Raymond Rochette, dessins. L'industrie source d'inspiration de l'œuvre d'art* (cat. par Bernard Clément, Musée de l'homme et de l'industrie, 1997, 63 p. ; contient « L'industrie source d'inspiration de l'oeuvre d'art », texte d'une communication de R. Rochette à l'Académie de Mâcon, 7 avril 1960.)
- Le Mans, Musée de la Reine Bérengère, 1993. *Autour de la fonderie d'Antoigné* (cat. par Françoise Chaserant et Françoise Froger (dir.), Le Mans, Musées du Mans, 1993, 18 p.)
- Marseille, Centre de la Vielle Charité, 1987. *Sublime indigo* (cat. par Madeleine Pinault et Françoise Viatte, Fribourg, Office du livre, 1987, 256 p.)
- New York, Bard graduate center for studies in the decorative arts, 1997-1998. *The Sèvres porcelain manufactory : Alexandre Brongniart and the triumph of art and industry, 1800-1847* (cat. par Tamara Préaud et al., New Haven (E.U.) et Londres, Yale university press, 1997, 416 p.)
- Paris, Musée des travaux publics, Congrès du centenaire de la Société de l'industrie minérale, Exposition internationale de l'industrie minérale, 18 juin-3 juillet 1955. *Les Mines, les forges et les arts* (cat. par Marcel N. Barbier et Bertrand Gille, Paris, Société de l'industrie minérale, s.d., 24 p.)
- Paris, Musée d'Orsay, 1995. *Les Schneider, Le Creusot : une famille, une entreprise, une ville : 1836-1960* (cat. exp. par Dominique Schneider, Caroline Mathieu, Bernard Clément (dir.), Paris, Fayard/R.M.N., Le Creusot, Ecomusée de la communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines, 1995, 366 p.)
- Paris, Musée d'Orsay, 2006. *Saint-Gobain, 1665-1937 : une entreprise devant l'histoire* (cat. par Maurice Hamon et Caroline Mathieu (dir.), Paris, Fayard, 2006, 223 p.)
- Roubaix, Centre des Archives du monde du travail, 1998. *L'Œil, le geste et l'espace. Une histoire de la représentation du travail* (cat. par Maurice Hamon, Paris, Saint-Gobain Archives, 1997, 32 p.)
- Saint-Etienne, Musées de Saint-Etienne, 1995. *La mine en son miroir, les espaces productifs du bassin de la Loire* (cat. par Bernard Chaton et Bernard Ceysson (dir.), Saint-Etienne, Musées de Saint-Etienne, 1995, 80 p.)
- Vienne, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Cloître de Saint-André-le-Bas, 1998. *Paysage industriel à Vienne, d'usines en usines* (cat. par Roger Lauxerois, Pascale Bodin, Michèle-Françoise Boissin, Nicolas Pierrot, Vienne, Musées de Vienne, 1997, 64 p.)

Approche internationale et autres pays (bibliographie sélective)

a – Approche internationale

- Exposition Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002. *Die zweite Schöpfung, Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart* (cat. Par Sabine Beneke et Hans Ottomeyer (dir.), Berlin, Deutsches Historisches Museum / Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2002, 395 p.
- Exposition Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1958. *Art et Travail* exposition organisée à Charleroi dans le cadre de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles par l'a.s.b.l. « Le Hainaut au Travail » (cat. 1958, 3 vol.)
- Exposition Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1957. *Art et travail*, exposition organisée par le bureau international du Travail et la ville de Genève, en commémoration du 25e anniversaire de la mort d'Albert Thomas (cat. par Edward Phelan et Pierre Bouffard, Genève, [s.n.], 1957, 112 p.)
- Exposition Le Creusot, Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, Château de la Verrerie, 1977-1978. *La Représentation du travail : mines, forges, usines* (voir *supra*).
- Exposition Vatican (cité du), 1991. *Il lavoro dell'uomo nella pittura, da Goya a Kandinskij*, cat. de l'exposition organisée pour le centenaire de l'encyclique *Rerum Novarum* (cat. Rome, Fabbri Editori, 1991, 349 p.)
- BRANDT Paul, *Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst*, Düsseldorf, 1913.
- , *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, 2 vol. [Antiquité et Moyen-Age, XVI^e-début XX^e siècle], Leipzig, A. Kröner, 1927-1928.
- TÜRK Klaus, *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, 400 p. (importante bibliographie, actualisée sur le site internet de l'auteur, ci-dessous).
- , « Archiv Bilder der Arbeit – Arbeit in der bildenden Kunst » (www.bilder-der-arbeit.de).

b - Allemagne

- Exposition Essen, Kunst-Museum der Stadt, 1912. *Die industrie in der Bildenden Kunst* (cat. publié par le musée, 71 p.)
- Exposition Ludwigshafen am Rhein, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, 1965. *Forschung und Technik in der Kunst* (cat. 1965, n.p., 73 pl.)
- Exposition Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980. *Kunst und Technik in der 20er Jahren*, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980 (cat. 280 p.) On y distingue l'étude fondamentale de Monika WAGNER, « Die neue Welt der Dampfmaschine. Industriebilder des 19. Jahrhunderts », p. 12-29.
- Exposition Paris, Musée d'Orsay, Washington, National Gallery of Art, Berlin, Alte Nationalgalerie, 1997. *Menzel (1815-1905), la névrose du vrai* (cat. Par Claude Keisch et Marie-Ursula Riemann-Reyher (dir.), R.M.N., 1996, 480 p.
- HERDING Klaus, « Die Industrie als „zweite Schöpfung“ », dans *Die zweite Schöpfung*, cat. exp. Berlin, 2002, p. 10-27 (ci-dessus, approche internationale).
- KRIFKA Sabine, « Die Industrie und ihre Rezeption in den Bildkünsten des 19. Jahrhunderts », dans Hans Holländer (dir.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000, p. 807-829. (Exemples britanniques et allemands).
- SCHMIDT Hans, *Fabrikwelt auf Stein. Industrielithographien aus dem 19. Jahrhundert*, fascicule publié à l'occasion de l'exposition d'Oberhausen, 26 nov. 1999 – 06 février 2000.
- , « L'Allemagne industrielle. Die anfänge der Achener Industrie im Spiegel einer lithographischen Folge », dans *Made in Aachen*, Aix-la-Chapelle, Histech, 2000, p. 6-18.
- TÜRK Klaus (voir approche internationale).

c - Belgique

- Exposition Liège, Musée des Beaux-Arts, 1955. *Les Artistes et les usines à fer*, Liège, 1955 (cat. par René Evrard, Liège, Solédi, 1955, 107 p.)
- Exposition Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1966. *Tricentenaire de Charleroi. Maximilien Luce* (cat. par R. Rousseau, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1966.)
- Exposition Liège, musée Saint-Georges, 1981. *Du réalisme à l'expressionnisme dans l'art belge, collection du Crédit Communal* (cat. 1981, 91 p.)
- Exposition Bruxelles, Musée communal des Beaux-Arts d'Ixel, 1985-1986. *Autour du néoclassicisme en Belgique, 1770-1880* (cat. Bruxelles, 1985, 491 p. ; Importantes contributions de Thierry VISSOL sur Léonard Defrance).
- BERTHOLET p., *Verviers et sa région en gravures*, Bruxelles, 1981.
- BOSMANT Jules, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, J. Mawet, 1930, 316 p.
- CAZEAU Philippe., *Maximilien Luce*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1982, 227 p. (notamment le chapitre intitulé « La période de Charleroi » ; bibliographie).
- DEHOUSSE Françoise, PACCO Maïté, PAUCHEN Maurice, *Léonard Defrance. L'œuvre peint*, Liège, Editions du Perron et Eugène Wahle, 1985, 181 p.
- DEPRINCE Fernand, *La sidérurgie belge du XIX^e siècle dans les œuvres d'art*, Université catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Mémoire de Licence, mai 1994.
- DUVOSQUEL Jean-Marie (dir.), *Album de Croÿ, Propriété des Croÿ*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, t. I, 1985, 376 p. ; t. II, 1985, 376 p. ; t. III, 1988, 305 p.
- EVARD René, « Léonard Defrance, peintre des forges », dans *Industries*, n° 1, janv. 1956, p. 20-26.
- Le Paysage de l'industrie. Het industrielandchap. The Landscape of Industry*, Région du Nord-Wallonie-Ruhr, Bruxelles, 1975.
- LEPONCE Isabelle, *L'art au service de l'industrie liégeoise : Adolphe Maugendre et la S.A. Vieille-Montagne. Essai de catalogue raisonné*, travail de fin d'études pour l'obtention du titre de Bibliothécaire-documentaliste diplômé, Liège, Institut supérieur d'enseignement des Sciences de l'Information et des Sciences sociales de la Province de Liège (ISIS), 1994-1995, 275 p.
- PACCO-PICARD Maïté, *Les manufactures de fer peintes par Léonard Defrance*, Liège, Mardaga, coll. « Musées vivants » n° 3, 1982, 16 p.
- PIL Lut, *Pour le plaisir des yeux. Het pittoreske landschap in de Belgische kunst. 19de-eeunse retoriek en beeldvorming*, Louvain-Apeldoorn, 1993
- STIENNON Jacques, « L'archéologie industrielle et l'art. De Léonard Defrance à Paul Delvaux », *Le règne de la machine, rencontre avec l'archéologie industrielle*, Bruxelles, 1975, p. 97.
- THIERY A. et DIEVËT, *Catalogue complet des œuvres dessinées, peintes et sculptées de Constantin Meunier*, Louvain, impr. « Nova et vetera », 1909, 166 p.
- TOMSIN Philippe, *Le contexte technique dans quelques tableaux de Léonard Defrance, peintre témoin de la technologie de son temps*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, Faculté de Philosophie et lettres, 1990, 148 p.
- VALLERY-RADOT Jean, « Quelques dates dans l'œuvre de Léonard Defrance », *Revue de l'art*, 1925, p. 23-39.
- VAN DER HERTEN Bart, ORIS Michel et ROEGIERS Jan (dir.), *La Belgique industrielle en 1850*, Bruxelles, MIM – Crédit Communal de Belgique, 1995, 375 p.
- VISSOL Thierry, « Léonard Defrance : Une vision de l'économie et de la société à la fin de l'Ancien Régime », dans (Exposition, Bruxelles, musée communal des Beaux-Arts d'Ixel, 1985), *Autour du néoclassicisme en Belgique, 1770-1880*, p. 347-350.

d - Royaume-Uni

- Exposition Londres, Tate Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990. *Joseph Wright of Derby, 1734-1797* (cat. par Judy Egerton (dir.), Paris, R.M.N., 1990, 200 p.
- Exposition Manchester, City Art Gallery, 1968. *Art and the Industrial Revolution* (cat. Manchester, Art Galleries Committee, 1968.)
- Exposition Coalbrookdale, The Ironbridge Gorge Museum Trust, 1979. *A View from the Ironbridge* (cat. par Stuart Smith, Coalbrookdale, The Ironbridge Gorge Museum Trust, 1979, 72 p..)
- CIESZKOWSKI K. Z., « Joseph Wright, Painter of the Industrial Revolution », *History Today*, n° 33, 1983, p. 46.
- DE BEER Carel, *The Art of Gunfounding. The Casting of Bronze Cannon in the late 18th Century*, East Sussex England, Jean Boudriot - Ashley Lodge Rotherfield, 1991, 232 p. (Importante séries d'aquarelle datées de la fin du XVIII^e siècle, représentant les différentes phases de fabrication d'un canon en bronze).
- FABIANI Jean-Louis, « Introduction à l'œuvre de Francis D. Klingender », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 23, sept. 1978, p. 19-22.
- FRASER David, « Fields of Radiance : the scientific and industrial scenes of Joseph Wright », Denis COSGROVE et Stephen DANIELS, *The Iconography of Landscape* Cambridge, 1988, p. 122-124.
- FRASER David, *Joseph Wright of Derby*, Derby, Derby Art Gallery, 1979, 16 p.
- JOUVE Michel et ROUYER Marie-Claire, *La Représentation du monde du travail dans la littérature et les arts en Grande-Bretagne*, colloque du GERB, Talence / Université de Bordeaux III, 1988, 224 p.
- KLINGENDER Francis D., *Art and the Industrial Revolution*, Londres, Noël Carrington, 1947, 232 p. Seconde édition révisée et étendue par Arthur Elton, Evelyn, Adams et Mackay, 1968 ; rééd. de la seconde édition, Saint-Alban (Royaume-Uni), Paladin, 1972, 272 p.
- NICOLSON Benedict, *Joseph Wright of Derby, Painter of Light* [catalogue raisonné], Londres, Routledge and Kegan Paul / New York, Pantheon Books, 1968, 2 vol., 292 et 221 p.
- WAGNER Monika, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770-1830*, Francfort-sur-le-Main, 1979.
- WALLIS Jane, *Joseph Wright of Derby, 1734-1797 : an introduction to the work of Joseph Wright of Derby with a catalogue of drawings held by Derby museum and art gallery* : publ. on the occasion of an exhibition commemorating the bicentenary of the artist's death, 21 June - 28 September 1997, Derby : Derby museum and art gallery, [1997], 120 p.

e - Suède

- Exposition Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1994. *Le Soleil et l'Etoile du Nord. La France et la Suède au XVIII^e siècle* (cat. R.M.N./Association française d'Action Artistique, 1994, 467 p. ; longs développements sur Piehr Hilleström et Elias Martin ; renvois bibliographiques].
- RONNOW Sixten, *Pehr Hilleström*, Stockholm, Nordiska Museet Forlag, 1929, 281 p.

f - Etats-Unis

- Exposition Cleveland Museum of Art, Lakewood, Kenneth C. Beck Center, Columbus, Museum of Art, 1981. *American Realism and the Industrial Age* (cat. Par Marianne Doezema (dir.), Cleveland Museum of Art, 1980, 143 p.)
- BAUR J.-L., « The machine in american art », *Art in America*, LI, août 1953, p. 49-52.
- CANTOR J.-E., « The New Englands Landscape of Change », *Art in America*, LXIV, janvier-février 1976, p. 51-54.
- DA COSTA NUNES Jadviga M., « The Industrial Landscape in America, 1800-1840 : Ideology into Art », *IA, The Journal of the Society for Industrial Archeology*, Vol. 12, Number 2, 1986, p. 19-38.

- DOWNS L. et JACOB M.-J., *The Rouge : the Image of Industry in the Art of Charles Scheeler and Diego Rivera*, Detroit, Institute of Arts, 1978.
- GREENWOOD Richard, « A Mechanic in the Garden : Landscape Design in Industrial Rhode Island », *IA, The Journal of the Society for Industrial Archeology*, Vol. 24, Number 1, 1998, p. 9-18.
- PALUMBO Anne Cannon, « The Cathedral and the Factory : The Transformation of Work in the Art of Joseph Pennell », *IA, The Journal of the Society for Industrial Archeology*, Vol. 12, Number 2, 1986, p. 39-50.
- SEITZ W.-C., « The Real and the Artificial : Painting of the New Environnement », *Art in America*, LX, novembre 1972, p. 58-72.
- WRIGHT Helena E., « The Image Makers : The Role of Graphic Arts in Industrialization », *IA, The Journal of the Society for Industrial Archeology*, Vol. 12, Number 2, 1986, p. 5-12.

2. Aux frontières du sujet : dessin technique, illustration de périodiques et d'imprimés

a - Dessins et illustrations techniques à l'époque moderne (sélection)

- Exposition Paris, Musée du Louvre. 1984. *Dessin et sciences : XVII^e-XVIII^e siècles* : 82e exposition du Cabinet des dessins (cat. par Madeleine Pinault, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, 127 p.)
- BARTHES Roland, « Image, raison, déraison », dans *L'univers de l'Encyclopédie*, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Paris, Libraires associés, 1964.
- , « Les planches de l'Encyclopédie », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BASSY Alain-Marie, « Le texte et l'image », dans Chartier Roger et Martin Henri-Jean, *Histoire de l'édition française*, t. II, *Le livre triomphant (1660-1830)*, Fayard / Promodis, 1984-1990, p. 173-200.
- BIRN Raymond, « Les mots et les images : L'Encyclopédie, le projet de Diderot et la stratégie des éditeurs », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, XXXV, octobre-décembre 1988, p. 637-351.
- BOUVIER d'Yvoire Vincent, « Les écoles gratuites de dessin en France au XVIII^e siècle », *Sources Travaux Historiques*, 26, 1991, p. 3-12.
- COLE Arthur H., WATTS Georges B., *The Handicrafts of France as recorded in the Description des Arts et Métiers, 1761-1788*, Boston, Kress Library of Business and Economics, 1952, 43 p.
- DAGOGNET François, *Ecriture et iconographie*, Vrin, 1973, 170 p.
- DAUMAS Maurice, « Le mythe de la révolution technique », *Revue d'Histoire des Sciences et de leurs Applications*, 16, 1963, p. 291-302.
- DAUMAS Maurice, TRESSE René, « La Description des Arts et métiers de l'Académie des Sciences et le sort de ses planches gravées en taille douce », *Revue d'Histoire des Sciences*, 1954, p. 163-171.
- DEFORGE Yves, *Le Graphisme technique, son histoire et son enseignement*, Seyssel, Champ Vallon, 1981, 256 p.
- DUBOURG GLATIGNY Pascal, VERIN Hélène (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, 373 p.
- Iconographie sur les musées des sciences et des techniques*, Groupe de Liaison pour l'Action Culturelle Scientifique, 1980, 2 vol.
- MERCIER Alain, « Pratique du plan coté sous l'Ancien Régime », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n°3, mai 1993, p. 45-52.
- , « Tradition et innovation du graphisme technique sous la Révolution et l'Empire : l'exemple du Conservatoire des Arts et Métiers », *Muséologie technique. Journées d'études 1991-1992*, Musée National des Techniques, Centre d'Histoire des Techniques, 1992, p. 79-92.
- , « Travail et gestuelle à travers le dessin de mécanique », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n°1, septembre 1992, p. 49-56.

- , « Vaucanson et les dessins du portefeuille », *La Revue*, Musée des arts et métiers, n°6, mars 1994, p. 43-50.
- , *Le portefeuille Vaucanson. Chefs d'œuvre du dessin technique*, Conservatoire National des Arts et Métiers, Musée National des techniques, 1991, 72 p.
- PAYEN Jacques, « Histoire de l'illustration dans la vulgarisation scientifique et technique », *Association des Ecrivains scientifiques de France, Bulletin d'information*, 29, octobre 1980, p. 79-92.
- , « Moyens de reproduction de l'image et diffusion des connaissances scientifiques et techniques », *Cahier d'Histoire et de Philosophie des Sciences*, 27, 1989, p. 85-105.
- PICON Antoine et YVON Michel, *L'Ingénieur artiste : dessins anciens de l'école des Ponts-et-Chaussées*, Paris-Bourges, Presse de l'Ecole des Ponts-et-Chaussées, 1989, 206 p.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine et JAOUL Martine, « La collection *Description des Arts et Métiers*. Etude des sources inédites de la Houghton Library, Université Harvard », dans : *Ethnologie Française*, XII/4, 1982, p. 335-360.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine et JAOUL Martine, « La collection *Description des Arts et Métiers*. Sources inédites provenant du château de Denainvilliers », dans : *Ethnologie Française*, I/16, 1986, p. 7-35.
- PINAULT-SØRENSEN Madeleine, « Les quatre Eléments dans les planches de l'*Encyclopédie* », dans : ALBERTAN COPPOLA Sylviane et CHOUILLET Anne-Marie, *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie*, actes du colloque de Joinville (10-12 juillet 1995), Paris, Klincksieck, 1998, p. 219-226.
- , « Le rôle politique du dessin technique pendant la Révolution », *Scientifiques et Sociétés pendant la Révolution et l'Empire*, Actes du 114e congrès national des sociétés savantes, Editions du CTHS, 1990, p. 469-477.
- , « La collection "Description des Arts et Métiers". Sources inédites provenant du château de Denainvilliers », *Ethnologie Française*, I/4, 1986, p. 7-35.
- , *L'Encyclopédie*, Paris, PUF, 1993, 127 p.
- POITOU Jean-Pierre, « Dessin technique et division du travail », *Culture Technique*, 2, (*Les ingénieurs*), 1984, p. 197-207.
- PROUST Jacques, *Marges d'une utopie. Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, Paris, « Le temps qu'il fait », 1985, n. p.
- RAVIER Benjamin, *Le discours technique dans les théâtres de machines (1572-1629)*, mémoire de seconde année de Master sous la dir. d'Anne-François Garçon, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009, 205 p.
- , *Théâtres de machines entre Renaissance et âge classique : le Théâtre des instruments mathématiques et mécaniques de Jacques Besson*, mémoire de première année de Master sous la dir. d'Olivier Christin, Lyon, Université Lumière, et Anne-Françoise Garçon, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008, 178 p.
- VERIN Hélène et DOLZA Luisa, « Les théâtres de machines. Une mise en scène de la technique », dans *Alliage*, n° 50-51, « Le spectacle de la technique », 2003, p. 8-20.

b – Illustrations de périodiques et d'imprimés à motifs industriels

- ANDRE Louis, « En visite à Essonnes » (« Du dessin technique à la gravure de vulgarisation » ; « Essonnes et les "Grands établissements industriels" » ; « Julien Turgan et "Les grandes usines" »), *Machines à papier. Innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Editions de l'E.H.E.S.S., 1996, p. 375-379.
- BELHOSTE Jean-François, BOUGIE Hélène, CINQUALBRE Oliviers, HAMON Françoise, *Architectures d'usines en Val-de-Marne, 1822-1939*, Cahier du Patrimoine, Paris, Association pour le Patrimoine de l'Ile-de-France, 1988, 143 p.
- CINQUALBRE Olivier, *Les Grandes usines de Turgan, une lecture architecturale*, D.E.A d'histoire de l'art sous la direction de Gérard Monnier, Université de Paris I, 1993, 40 p.
- GRASSIAS Ivan, *Les Grandes usines de Julien Turgan : des images du travail*, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Maîtrise d'histoire sous la direction de D. Woronoff, 1995, 155 p.

TWEEDALE Geoffrey, « Days at the factory : a tour of Victorian industry with the *Penny Magazine* », *Technology and Culture*, 1988, t. 29, p. 888-903. (Exemple britannique).

3. Industrie et littérature (sélection)

BAROLI Marc, *Le train dans la littérature française*, Edition de l'école technique d'imprimerie, 1963, 484 p.

CHARLES David, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, 1997, 318 p.

JOUBE Michel et ROUYER Marie-Claire, *La Représentation du monde du travail dans la littérature et les arts en Grande-Bretagne*, colloque du GERB, Talence – Université de Bordeaux III, 1988, 224 p.

NOIRAY Jacques, *Le romancier et la machine, l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Librairie José Corti, Paris, 1981, 2 vol., 539 et 423 p. (Thèse soutenue sous le titre : « Le thème de la machine dans le roman français de la deuxième moitié du XIX^e siècle », Université de Paris IV, 1979).

WORONOFF Denis, « Les images de l'industrie », *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Seuil, 1994, p. 250-257.

B. HISTOIRES DES ARTS ET ICONOGRAPHIE

1) Ouvrages et articles généraux

Exposition Caen, Rouen, Le Havre, 2009. *Voyages pittoresques. Normandie 1820-2009* (cat. par Lucie Goujard, Haudiquet Annette, Joubert Caroline et Bakhuis Diederick (dir.), Milan, Silvana Editoriale, 2009, 543 p.)

ADHEMAR Jean (dir.), *La lithographie, deux cents ans d'histoire, de technique, d'art*, Fernand Nathan, 1983, 279 p.

ADHEMAR Jean, *Les Lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, Armand Colin, 1937 ; réédition dans les *Archives de l'art français*, nouvelle période, F. de Nobele, t. XIX, 1976, p. 189-367 ; dernière réédition, dans une version illustrée : *La France romantique. Les lithographies de paysages au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 144 p.

AHNE Paul, *Le Visage romantique de l'Alsace, 1815-1870*, Strasbourg et Paris, Compagnie des Arts photomécaniques, 1950, 78 p.

BAILLY-HERZBERG Janine, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle : la société des Aquafortistes, 1862-1867*, Paris, L. Laget, 1972, 2 vol.

BARBIER Frédéric, « Les formes du livre », dans MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger, VIVET Jean-Pierre (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, « Le livre triomphant, 1660-1830 », Paris, Promodis, 1984, p. 570-578 (à propos des planches du *Voyage pittoresque de la France* de La Borde, Béguillet et Guettard).

BENEDITE Léonce, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1911, 372 p.

BOUQUIN Corinne, *Recherche sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^e siècle. L'Imprimerie Lemercier (1803-1901)*, Thèse d'Etat, Paris I, 1993, 578 p. (Bibliographie).

BRETTEL Richard R., *French Salon artists, 1800-1900*, New-York, Harry H. Abrams, 1987, 167 p.

BRIGANTI Giuliano, *The View Painters of Europe*, Londres, Phaidon Press, 1970, 318 p.

BRUSON Jean-Marie, LERIBAUT Christophe, *Peintures du musée Carnavalet, catalogue sommaire*, Paris, Paris-musées, 1999, 557 p.

CACHIN Françoise, « Le paysage du peintre », *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation**, Gallimard, 1986, p. 435-486.

- CARACCILO Maria Teresa, LE MEN Ségolène (dir.), *L'illustration. Essais d'iconographie* (actes du séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994), Paris, Klincksieck, coll. « Histoire de l'art et iconographie », 1999, 421 p.
- CASSELLE Pierre, *Le commerce des estampes à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, thèse sous la direction de M. h.-J. Martin, Ecole nationale des Chartes, 1976, 310 p. dactyl.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2^e édition, coll. « Quadrige », 2000, 181 p.
- CAYEUX DE Jean, *Le Paysage en France de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Editions Monelle-Hayot, 192 p.
- CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean, *Histoire de l'édition française*, II, *Le livre triomphant (1660-1830)* ; III, *Le temps des éditeurs. Du romantisme à la belle époque*, Fayard / Promodis, 1984-1990, 653 et 539 p.
- CHAUDONNERET Marie-Claude, « 1848 : la République des Arts », *Oxford Art Journal*, 1987, p. 59-70.
- , « La Peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l'art*, n° 91, 1991, p. 71-80.
- , *L'Etat & les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1999, 270 p.
- , « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », article édité en ligne le 4 octobre 2007, <http://halhs.archives-ouvertes.fr/halhs-000176804>.
- CLARK Kenneth, *L'art du paysage*, Julliard, 1962, réédition Gérard Monfort, 1994, 189 p.
- COHEN Henri, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Rouquette, 1912.
- COLLET Emile, *Musée de Soissons. Catalogue des peintures*, Soissons, 1894, 141 p.
- CROW Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Yale University, 1985, trad. fr. Paris, Macula, 2000, 335 p.
- DORBEC Prosper, *L'Art du paysage en France. Essai sur son évolution du XVIII^e siècle à la fin du Second Empire*, Laurens, 1925, 212 p.
- ENNES Pierre, *Le tour de France en 100 assiettes*, Paris, R.M.N., 2002, 80 p.
- FOUCART Jacques, « L'influence des peintres nordiques du XVII^e siècle sur les Français du XVIII^e siècle : pastiche et création », dans (Exposition, Lille, musée des beaux-arts, 1985), *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres du XVIII^e siècle*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 1985, p. 15-20.
- HEIM Jean-François, BERAUD Claire et HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, C.A.C. éd., 1989, 396 p.
- HERBERT Robert L., *L'impressionnisme, les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, 318 p.
- HOFMANN Werner, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1995, 719 p.
- HUNGERFORD Constance Cain, « Meissonier and the Founding of the Société nationale des Beaux-Arts », *Art Journal*, 1989, 1, p. 71-77.
- JONCKHEERE DE Georges G., *Le Paysage dans la peinture flamande de 1500 à 1750*, Paris, Edition De Jonckheere, 1996, 333 p.
- LACAMBRE Geneviève, « Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés », *Atti del XXIV^e Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Bologne, 1979), 7. *Saloni, Gallerie, Musei e loro Influenza sullo sviluppo dell'Arte dei Secoli XIX e XX*, a cura di Francis Haskell, Bologne, CLUEB, p. 163-176.
- LAMBALAIS-VUIANOVITH Danielle, *Etude quantitative des thèmes traités dans l'image volante française au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Paris IV, Pierre Chaunu (dir.), 1978.
- LANG Léon, *La Lithographie en France*, I. *Des origines au début du romantisme*, Mulhouse, Société G. Engelmann et F. Gangloff, 1946, 24 p.
- LARAN Jean, *L'Estampe*, PUF, 1959, 2 vol, 575 p.

- LE MEN Ségolène et Nicolas MOULONGUET (dir.), *Les révolutions de 1848, l'Europe des images. Une république nouvelle* (cat. exp., Assemblée nationale, 4 fév.-30 mars 1998), Paris, Assemblée nationale, 1998, 141 p.
- LE Men Ségolène, *L'affiche de librairie au XIX^e siècle* (cat. exp.), coll. « Les dossiers du musée d'Orsay », Paris, Musée d'Orsay, Musée de la publicité, 1987, 56 p.
- , « Du calicot à la litho : Godefroy Engelmann et l'introduction de la lithographie à Mulhouse (1814-1815) », dans *De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie, 1800-1830* (cat. exp. L'Isle-Adam, musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq, 27 nov. 2005-19 fév. 2006), Paris, Somogy, 2005, p. 29-37.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Esquisse en vue d'une histoire du Salon*, Henri Veyrier, 1986, 291 p.
- , *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, 250 p.
- LEVIN Miriam R., *Republican Art and Ideology in late nineteenth century France*, UMI, Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986, 339 p.
- LHOT Patrick, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure, XVIII^e et début XIX^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2000, 254 p.
- LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, Editions de la Martinière, 2006, 303 p.
- MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1868*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, 247 p.
- , *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 210 p.
- MARCHAL Gaston-Louis, WINTREBERT Patrick, *Arras et l'art au XIX^e siècle. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, photographes, critiques et amateurs d'art (1800-1914)*, Mémoires de la Commission départementale d'Histoire et d'archéologie du Pas-de-Calais, t. XXIV, Arras, 1987, 310 p.
- MARRINAN, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France. 1830-1848*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988, 310 p.
- MAYO ROOS Jane, « Aristocracy in the Arts : Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid 1870s » *Art Journal*, 1989, 1, p. 53-62.
- MELLERIO André et NUSSAC Louis, *La Lithographie en France. Charles de Lasteyrie, son premier introducteur en France*, Brive, Lachaise, 1936, 45 p.
- MELOT Michel, *Histoire d'un art : L'Estampe*, Skira, 1981, 288 p.
- , « Que reste-t-il du pittoresque ? », dans GOUJARD Lucie, HAUDIQUET Annette, JOUBERT Caroline et BAKHUYS Diederick (dir.), (Exposition, Caen, Rouen, Le Havre), *Voyages pittoresques. Normandie 1820-2009*, Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 17-24.
- MEROT Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2009, 443 p.
- MIQUEL Pierre, *Art et argent, 1800-1900*, Maurs-la-Jolie, Editions de la Martinelle, 1987.
- , *Le Paysage français au XIX^e siècle, 1824-1874. L'Ecole de la Nature*, t. 1, Maurs-La-Jolie, Editions de la Martinelle, 1975, 3 vol., 994 p.
- MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.
- NOCHLIN Linda, *Realism*, 1971, rééd. Harmondsworth, Pinguin Books, 1977, 283 p.
- PARSIS-BARUBE, « "La fabrique du pittoresque" des Lumières au Romantisme », dans GOUJARD Lucie, HAUDIQUET Annette, JOUBERT Caroline et BAKHUYS Diederick (dir.), (Exposition, Caen, Rouen, Le Havre), *Voyages pittoresques. Normandie 1820-2009*, Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 27-37.
- PINAULT Madeleine, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990, 286 p.
- RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique (édit.), *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2008, 383 p.
- ROCHE Daniel, « La comptabilité des arts », *Revue de l'art*, n° 73, 1986, p. 5-8.

- ROLAND MICHEL Marianne, « Le paysage au XVIII^e siècle : théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique », dans LEGRAND Catherine, MEJANES Jean-François, STARKY Emmanuel (dir.), *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, 25-27 jan. 1990, Paris, R.M.N., 1994, p. 217-218.
- , *Le Dessin français au XVIII^e siècle*, Office du Livre, Editions Vilo, 1987, 263 p.
- ROSENTHAL Léon, *La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1815 à 1830*, Paris, 1900, 336 p.
- , *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Henri Laurens, 1914 ; réédition Paris, Macula, 1987, 444 p.
- SANCHEZ Pierre., *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en Province, 1673-1800*, t. 1, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2004, 3 vol., 1774 p.
- SUEUR-HERMEL Valérie (dir.), *Daumier. L'écriture du lithographe* (cat. exp. Paris, Bnf, 4 mars-8 juin 2008), Paris, Bnf, 2008, 191 p.
- TWYMAN Michael, *Lithography, 1800-1850 : the techniques of drawing on stone in England and France and their application in works of topography*, London, New-York, Toronto, Oxford University Press, 1970, 302 p.
- VAN DE SANDT Udolfo, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », dans *Revue de l'Art*, n° 76, 1986, p. 43-48.
- VILAIN Jacques, « Tableaux et dessins du XVIII^e siècle français, pour une politique d'acquisition », dans : *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5-6, 1983, p. 383-388
- VOTTERO Michael, *La peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République, 1852-1878*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, sous la dir. de Barthélemy Jobert, Université Paris IV-Sorbonne, 2009, 2 vol., 1203 p.
- WHITE, Harrison C. et Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1991 (1^{ère} édition en anglais : 1965), 167 p.

A propos des saint-simoniens et des arts :

- BRASME Pierre, *Benoît Faivre, 1798-1869. La passion de l'humanité*, Metz, Serpenoise, 2005, 191 p.
- COILLY Nathalie et REGNIER Philippe, *Le siècle des saint-simoniens, du Nouveau christianisme au canal de Suez*, Paris, Bnf, 2006, 189 p.
- MICHAUD Eric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, 171 p.
- PICON Antoine, *Les saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002, 381 p.
- THIBERT Marguerite, *Le rôle social de l'art d'après Saint-Simon*, Paris, Librairie des sciences économiques et sociales Marcel Rivière, 1925, 15 p.
- , *Le rôle social de l'art d'après les Saint-Simoniens*, Paris, Librairie des sciences économiques et sociales Marcel Rivière, s.d. [v. 1926], 73 p.

2. Les artistes

a - Instruments de travail et dictionnaires

- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Emile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Renouard, 1882, rééd. Garland Publishing, Inc. New-York, 1979, 5 vol.
- BENEZIT Emmanuel-Charles (sous la dir. de), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition revue et corrigée, Gründ, 1976, 10 vol.
- BERALDI Henri, *Les Graveurs du XIX^e siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes*, L. Conquet, 1885-1892, 12 vol.
- COHEN Henri et RICCI DE Seymour, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, 6^e édition, Paris, A. Rouquette, 1912, 1248 col.
- GALLET Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, 493 p.
- HARAMBOURG Lydia, *Dictionnaire des peintres de paysages au XIX^e siècle*, Ides et Calendes, 1980.
- Inventaire du fonds français : graveurs du dix-huitième siècle*, par ROUX Marcel, POGNON E., BRUAND Y., HEBERT M. [et al...], Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, 1930-1977, 14 vol.
- Inventaire du fonds français après 1800*, par LARAN Jean, ADHEMAR Jean, LETHEVE Jacques, GARDEY Françoise, BARDIN Madeleine [et al...], Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, 1933-1969, 15 vol.
- PORTALIS Roger et BERALDI Henri, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1882, 3 vol.
- PRAT Louis-Antoine, *Inventaire général des dessins, école française, dessins de Théodore Chassériau*, t. II, Paris, R.M.N., 1988, 2 vol., 1005 p.
- SAUR K. G., *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München, Leipzig, 1992, 11 vol.
- SCHURR Gérald, *Les Petits maîtres de la peinture, valeur de demain, 1820-1920*, Les Editions de l'Amateur, 1979-1989, 7 vol.
- SCHURR Gérald, CABANNE Pierre, *Dictionnaire des Petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, t. II, Les Editions de l'Amateur, 1996, rééd. 2008, 750 p.
- THIEME Ulrich, BECKER Felix (dir.), *Allgemeines lexikon des bildenden künstler von der Antike bis zur gegenwart*, Leipzig, Veb E.E. Seemann Verlag, 36 vol.

b - Expositions

- Amiens, Musée de Picardie, 2005-2006. *Puvis de Chavannes : une voie singulière au siècle de l'impressionnisme* (cat. par Bruno Foucart, Matthieu Pinette, Marie-Christine Boucher, Amiens, Musée de Picardie, 2005, 304 p.)
- Amiens, musée de Picardie, *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge*, 2003 (cat. par Matthieu Pinette et Françoise Lernout (dir.), Amiens, musée de Picardie, 156 p.)
- Angers, Musée des beaux-arts, Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 2006-2007. *Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, peintre et collectionneur : Paris, 1782-1859* (cat. par Patrick Le Nouëne (dir.), Angers, Musée des beaux-arts d'Angers/Paris, Somogy, 2006, 316 p.)
- Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2003-2004. *Philippe-Auguste Jeanron : peintre, dessinateur et graveur, Boulogne-sur-Mer, 1808-Combarn, 1877* (cat. par Jacques Foucart et Marie-Martine Dubreuil, Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2003, 96 p.)
- Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, Dunkerque, Musée des beaux-arts, Douai, Musée de la Chartreuse, 1993. *Les salons retrouvés : éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*, (cat. Lille, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1993, 223 p.)

- Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1983-1984. *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870* (cat. par Sylvie Douce de La Salle, Albert Boime et Patrick Le Nouëne, Chartres, Musée des beaux-arts, 1983, 175 p.)
- Cleveland, Cleveland museum of art, New York, Brooklyn museum, Saint-Louis, St. Louis art museum, Glasgow, Glasgow art gallery and museum, 1980-1982. *The Realist tradition : French painting and drawing 1830-1900* (cat. par Gabriel P. Weisberg, Cleveland, Cleveland museum of art/Bloomington, Indiana University press, 1980, 346 p.)
- Dainville, Archives départementales du Pas-de-Calais, 1988. *Le Pas-de-Calais dessiné par Félix (1799-1880) et Alfred (1830-1909) Robaut* (cat. par Patrick Wintrebert, Dainville, Archives du Pas-de-Calais, 1988, 103 p.)
- Grenoble, Archives départementales de l'Isère, Centre Jean-Bertoin, 1996-1997. *Stéphanie de Virieu. Regards* (cat. par Yves Soulingeas, Grenoble, A.D. Isère, 1996, 22 p.)
- La Haye, Gemeentemuseum, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Paris, Musée d'Orsay, 2003-2004. *Jongkind, 1819-1891* (cat. par John Sillevius, Jacques Foucart, Sylvie Patin et al., Paris, Musée d'Orsay, R.M.N., 2004, 231 p.)
- Lille, musée d'histoire naturelle, 2007. *Pays 'âges... au début, il y avait la forêt* (cat. par Sylvie Beckary (dir.), Lille, musée d'histoire naturelle, 2007, 108 p.)
- Londres, Tate gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, Metropolitan museum of art, 1990. *Joseph Wright of Derby : 1734-1797* (cat. par Judy Egerton, Paris, R.M.N., 1990, 199 p.)
- Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institute, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1984-1985. *L'impressionnisme et le paysage français* (cat. par Richard Brettel, Sylvie Gache-Patin, Françoise Heilbrun et al., Paris, R.M.N., 1985, 400 p.)
- Louviers, Musée municipal, 2000. *Jacques Philippe Renout, 1804-1867* (cat. par Michel Natier, Louviers, Musée municipal, 2000, 47 p.)
- Ludwigshafen am Rhein, Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus, 1965. *Forschung und Technik in der Kunst* (cat. Par Berthold Roland, Ludwigshafen am Rhein, Kunstverein, 1965, n. p.)
- Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1983. *L'Œuvre de Jean-Michel Grobon, 1770-1853* (cat. Etienne Grafe, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1984, 64 p.)
- Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1984. *Paysagistes lyonnais, 1800-1900* (cat. par André Cormier, Etienne Grafe, Elisabeth Hardouin-Fugier, Hélène Bringuier, Lyon, Musée des beaux-arts, 1984, 202 p.)
- Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1989-1990. *Les Muses de Messidor : peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire* (cat. Lyon, Musée des beaux-arts, 1989, 156 p.)
- Lyon, Musée des Beaux-Arts, Cologne, Wallraf-Richardz Museum, Liverpool, Walker Art Gallery, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1994-1995. *Maurice Denis (1870-1943)* (cat. Paris, RMN, 1994, 375 p.)
- Metz, Musées de la Cour d'or. 2002-2003. *Auguste Migette, 1802-1884 ou La chronique du pays messin* (cat. par Isabelle Bardies et Françoise Collanges (dir.), Metz, Musées de la Cour d'or, Éd. Serpenoise, 2002, 238 p.)
- Nancy, musée Lorrain, 2006. *Jean-Baptiste Claudot. Le sentiment du paysage en Lorraine au XVIII^e siècle* (cat. par Eric Moinet (dir.), Nancy, Musée Lorrain/Serge Domini Editeur, 2006, 112 p.)
- Nantes, Musée des beaux-arts, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Plaisance, Palazzo gotico, 1995-1996. *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850* (cat. par Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), Paris, R.M.N., 1995, 497 p.)
- Orléans, Musée des beaux-arts, 2001. *Charles Pensée : un dessinateur romantique à Orléans* (cat. par Annick Notter et Catherine Gorget (dir.), Orléans, Musée des beaux-arts, 2001, 96 p.)
- Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994. *Paysages, paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen âge au XX^e siècle* (cat. par Emmanuel Le Roy Ladurie et Gisèle Lambert (dir.), Paris, Bnf/R.M.N., 1994, 287 p.)
- Paris, Galerie des Gobelins, 2009. *La collection des tapisseries de Louis XIV* (cat. par Jean Vittet et Arnauld Brejon de Lavergnée, Paris, Faton, 2009).
- Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1974 – 1975. *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, (cat. R.M.N., 1974, 707 p.)

- Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, the Metropolitan museum of Art, Detroit, the Detroit institute of arts, 1986-1987. *François Boucher : 1703-1770* (cat. par Alastair Laing, Paris, R.M.N., 1986, 413 p.)
- Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1989. *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799* (cat. par Léon Abramowicz, Daniel Alcouffe, Martin Angerer, Véronique Barjot-Faux, Klaus Herding et al., Paris, R.M.N. 1989, 3 vol.)
- Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994-1995. *Impressionnisme. Les origines, 1859-1869* (cat. par Henri Loyrette et Gary Tinteron (dir.), Paris, R.M.N., 1994, 479 p.)
- Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, New York, the Metropolitan museum of Art, 1996-1997. *Corot : 1796-1875* (cat. par Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Gary Tinterow (dir.), Paris, R.M.N., 1996, 494 p.)
- Paris, Hôtel de Ville, 1988. *Paris et ses rois* (cat. par Jean-Pierre Babelon, Robert-Henri Bautier, Guillaume de Bertier de Sauvigny et François Bluche, Paris, Editions Paris-Musées, 1987, 183 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 1986. *Les Mots dans le dessin*, 87e exposition du Cabinet des dessins (cat. Paris, R.M.N., 1986, 125 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 1990. *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle* (cat. Paris, R.M.N., 1990, 293 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 1994. *Achille-Etna Michallon : une synthèse des enjeux du paysages français* (cat. par Vincent Pomarède (dir.), Paris, R.M.N., 1994, 187 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 2003-2004. *François Boucher : hier et aujourd'hui* (cat. par Françoise Joulie et Jean-François Méjanès, Paris, R.M.N., 2003, 159 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 2006. *Les Van Blarenberghe, des reporters du XVIII^e siècle* (cat. par Jean-François Méjanès, Irène de Château-Thierry et Monique Mailliet-Chassagne, Gand, Snoeck éd./Paris, Musée du Louvre éd., 2006, 96 p.)
- Paris, Musée du Louvre, 2007. *Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780* (cat. par Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, Christophe Leribault et Pierre Rosenberg (dir.), Paris, Somogy, 2007, 320 p.)
- Paris, Musée du Petit Palais, 1986-1987. *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914* (cat. par Thérèse Burollet, Daniel Imbert et Franck Folliot Franck (dir.), Paris, Musée du Petit Palais, 1986, 463 p.)
- Paris, Musée national de la marine, 1976-1977. *Joseph Vernet : 1714-1789* (cat. par Luc Bayle, Paris, Musée de la marine, 1976, 128 p.)
- Roanne, Musée Joseph Déchelette, 1997. *Paysages de la Loire et du Forez au siècle dernier* (cat. par Brigitte Bouret (dir.), Roanne, Musée Joseph Déchelette, 1997, 77 p.)
- Rouen, musée des Beaux-Arts, cabinet des dessins, 2001. *Jean Houël (Rouen, 1735-Paris, 1813) : collections de la ville de Rouen* (cat. par Madeleine Pinault-Sørensen, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2001, 64 p.)
- Rueil-Malmaison, Musée national des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau. 2005-2006. *Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : portraitiste de l'Europe* (cat. par François Pupil et al., Paris, R.M.N., 2005, 172 p.)
- Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, 1998. *Des cheminées dans la plaine, cent ans d'industrie à Saint-Denis, 1830-1930* (cat. par Sylvie Gonzalès (dir.), Créaphis/Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, 1998, 203 p.)
- Saint-Etienne, musée du vieux Saint-Etienne, 1985. *Saint-Etienne et le Forez vus par leurs peintres* (cat. par Ch. Rambaud (dir.), Saint-Etienne, Reboul, 1985, 22 p.)
- Salt Lake City, Utah Museum of Fine Arts, The Cleveland Museum of Art, Indianapolis Museum of Arts, 1973-1974. *Social Concern and the Worker : French Prints from 1830-1910* (cat. par Gabriel P. Weisberg, 1973, 138 p.)
- Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2001-2002. *Travail et banlieue, 1880-1980 : regards d'artistes* (cat. par Gisèle Caumont (dir.), Paris, Somogy/Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2001, 143 p.)
- Semur-en-Auxois, musée municipal, 2001. *Etienne Bouhot, 1780-1862* (cat. par Sandrine Balan, Jacques Foucart et Matthieu Pinette ; Semur-en-Auxois, musée municipal, 217 p.)

- Valence (Drôme), Musée des beaux-arts, 1997. *Le paysage et la question du sublime* (cat. par Chrystèle Burnard, Baldine Saint-Giron, Marie Ceciello-Bachy et al., Paris, R.M.N./Lyon, ARAC, 1997, 255 p.)
- Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Paris, Musée du Luxembourg, Amsterdam, Van-Gogh Museum, 1999-2000. *Carpeaux peintre* (cat. Paris, R.M.N., 1999, 287 p.)
- Vizille, Musée de la Révolution française, 1984. *Une Dynastie bourgeoise dans la Révolution : les Périer* (cat. Conseil général de l'Isère, 1984, 123 p.)

c - Monographies

- BARBIER Agnès, GOUTAGNIEUX Florian (dir.), *Monsieur Foucher-Lepelletier est décoré*, Issy-les-Moulineaux, Musée municipal, Bibliothèque municipale, 1991, n. p.
- BASILY-CALLIMAKI DE Mme, *Jean-Baptiste Isabey, sa vie, son temps, 1767-1855*, Frazier-Soye, 1909 ; 2^e éd. F. de Nobele, 1976, 457 p.
- BROUZET David, « Jean-Baptiste et Pierre-Denis Martin. Peintres des Maisons royales », dans *L'Estampille/L'Objet d'art*, n° 328, oct. 1998, p. 66-82.
- BRUNET Marcelle, *L'Œuvre de Jean-Charles Develly à la manufacture de Sèvres, 1813-1848*, Thèse de l'École du Louvre, 1947, 2 vol., 125 et 277 p. dactyl.
- , « Jean-Charles Develly et la manufacture de Sèvres », *Carnet de la Sabretache*, 5^e série, vol. 6, 1960, p. 444-451.
- BRUSON Jean-Marie, « Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), un peintre de vues de Paris : des caprices à la mise en scène », dans DARTEVELLE Raymond (dir.), *La banque Seillère-Demachy, une dynastie familiale au centre du négoce, de la finance et des arts, 1798-1998*, Paris, Perrin/FHBB, p 171-179.
- CAILLEAUX Denis (édit.), *François-Alexandre Pernot, 1793-1865, Journal d'un artiste au temps des romantiques*, Paris, Musée de la Vie romantique-Paris Musées, 1990, 103 p.
- CHAUDONNERET Marie-Claude, « Jean-Michel Grobon. Lyon, 1770 - *id.*, 1853 », dans cat. exp. Lyon, Musée des Beaux, 1989-1990, *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire*, p. 29-98.
- CHRIST Yvan, *L'Œuvre et les rêves de Claude-Nicolas Ledoux. Ledoux et son temps*, Editions du Chêne, 1971, 206 p.
- CLEMENT Charles, *Géricault, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868, 426 p.
- CLERC Marianne, *Jacques-André Treillard, 1712-1794, peintre dauphinois*, Grenoble, PUG, coll. « Le Pierre et l'Écrit », 1995, 213 p.
- COLLET Emile, *Musée de Soissons. Catalogue des peintures*, Soissons, imprimerie du « Soissonnais », 1894. (A propos de Jean-Louis-Joseph Hoyer).
- CORNILLEAU Roland, « Les Vosges et les peintres », Sarreguemines, Editions Pierron, 1999, 160 p.
- DACIER Emile, *Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 2 vol., 1929, 158 et 262 p.
- DELIGNERES Emile, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jacques Aliamet d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et son œuvre*, Paris, Rapilly, 1896, 275 p.
- DEPOUILLY M., *Jean-Louis-Joseph Hoyer, un artiste local lié aux tendances esthétiques de son temps*, communication non publiée, Musée de Soissons, 1984, 3 p.
- DUBOY Philippe, *Jean Jacques Lequeu : une énigme*, Paris, Hazan, 1987, 367 p
- DURAND Yves, *Les Fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1971, 664 p. (à propos de Jean-Benjamin de La Borde).
- FOUCART Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, 443 p. (monographies d'artistes).
- GALLET Michel, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris, Picard, 1980, 301 p.

- GARÇOT Maurice, « Jean-Baptiste Isabey : (1767-1855) », *Le Pays Lorrain*, n°4, 1956, p. 152-160.
- GERSON Host, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, de erven F. Bohn, 1942, 611 p.
- GONNET Paul, *Un grand préfet de la Côte-d'Or sous Louis-Philippe. La correspondance d'Achille Chaper (1831-1840)*, Dijon, Société Analecta Burgundica, 1970, 328 p.
- GRAFE Etienne, *L'œuvre de Jean-Michel Grobon (1770-1853) au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1983.
- HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, GRAFE Etienne, *La Peinture lyonnaise au XIX^e siècle*, Les Editions de l'Amateur, 1995, 311 p.
- HAUDIQUET-BIARD Annette, *Vie et œuvre de Jean-Michel Grobon, peintre lyonnais (1770-1853)*, Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon, cahier 7, 1984.
- HEFTING Victorine, *Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1975, 432 p.
- HOFSTEDE DE GROOT C., *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke des hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, vol. 9, Esslingen a. N., Paul Neff Verlag/Paris, F. Kleinberger, 1926, rééd. Taenack/Cambridge, Chadwyck-Healey, 1976.
- HUG Laure, *Recherches sur le peintre Jean-Baptiste Huet (1745-1811)*, maîtrise d'Histoire de l'art, Antoine Schnapper (dir.), Université Paris IV-Sorbonne.
- , *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Jean-Baptiste Huët (1745-1811)*, DEA, Paris IV, Institut d'Histoire de l'Art et d'archéologie, 1996, 223 p.
- INGERSOLL-SMOUSE Florence, *Joseph Vernet, peintre de marine. Etude critique et catalogue raisonné*, Etienne Bignon, 1926, 2 vol., 102 et 140 p.
- JOBERT Barthélémy, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, 335 p.
- JOHNSON Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1832-1863*, Oxford, Clarendon Press, 1986, vol. III et IV, 200 et 370 p.
- JOUDIOU Gabrielle, *La folie de M. de Sainte-James. Une demeure, un jardin pittoresque*, Neuilly, Editions Spiralinthe, 2001, 143 p. (à propos de Jean-François et Louis Bélanger).
- LANG Léon, *Godefroy Engelmann de Mulhouse, imprimeur-lithographe, 1788-1839*, Strasbourg, Istra, 1848, 187 p.
- LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Cidatelles & Mazenod, 2007, 400 p.
- , *Inventaire général des dessins français*, Paris, musée du Louvre, Cabinet des dessins, lettre "P", Paris, R.M.N., 1997 (François-Alexandre Pernot).
- LECLAIR Anne, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001, 352 p.
- Les Mots dans le dessin*, exposition Paris, Pavillon de Flore, 19 juin 1986 - 29 juin 1986, R.M.N., 1986, 125 p. (Notice sur la *Forge du Creusot* de Chassériau).
- LEVALLET-HAUG Geneviève, « Philippe-Jacques Louthembourg, 1740-1813 », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1948, p. 83-85.
- LIGERET DU CLOISEAU Jean-François, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Etienne Bouhot, peintre d'intérieur, directeur de l'école de dessin de Semur-en-Auxois*, Semur, Migniot, 1854, 23 p.
- MAGNIN Jeanne, *Un peintre bourguignon, Etienne Bouhot*, extrait des *Annales de Bourgogne*, 1929, Dijon, Bernigaud & Privat, 1930, 15 p.
- MAILLET-CHASSAGNE Monique et CHATEAU-THIERRY Irène, *Catalogue raisonné des œuvres des Van Blarenberghe, 1680-1826*, Lille, 2004.
- MAILLET-CHASSAGNE Monique, *Une dynastie de peintres lillois, les Van Blarenberghe*, Paris, B. Giovanangeli, 2001, 223 p.
- MANŒUVRE Laurent, RIETH Eric, *Joseph Vernet, 1714-1789. Les ports de France*, Paris, Anthèse, 1994, 168 p.
- MICHEL Régis, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard/RMN, 1992, 176 p.

- MIEG Georges, « Jean Mieg (1791-1862), un peintre mulhousien du XIX^e siècle », dans *Archives alsaciennes d'Histoire de l'Art*, Strasbourg et Paris, 1923, p. 221-226.
- MOINDREAU Caroline, *Les peintres et dessinateurs orléanais du XIX^e siècle au Musée d'Orléans*, maîtrise d'histoire de l'art sous la dir. de Bruno Foucart, Université Paris X Nanterre, 1982.
- MOREAU-NELATON Etienne, *Corot raconté par lui-même*, Paris, Frazier, 1924, 2 vol., 143 et 131 p.
- MUSEE DU LOUVRE (Paris). Département des arts graphiques, *Charles Le Brun : 1619-1690* / [réd.] par Lydia Beauvais ; avec la contribution de Madeleine Pinault Sørensen pour les dessins illustrant les conférences de l'Académie, et la collab. de Véronique Goarin et Catherine Scheck, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000, 2 vol. (929 p.), (Inventaire général des dessins, École française).
- OULMONT Charles, *J.-E. Heinsius, 1740-1812, peintre de Mesdames de France*, Paris, Hachette, 1913, 100 p.
- PALLUEL-GUILLARD André, « La Savoie du peintre De Gubernatis (1828) », dans *L'Histoire en Savoie* n° 127, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 1997, pl. 10 et 11.
- PELTRE Christine, *L'École de Metz, 1834-1870*, Metz, Serpenoise/Presses Universitaires de Nancy, 1988, 122 p.
- PENENT Jean, *Léon Soulié, 1804-1862, un artiste toulousain à l'époque romantique*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1998, n. p.
- PEREZ Marie-Félicie, *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810*, Genève, Cabinet des estampes, 1994, 399 p.
- POMAREDE Vincent, *L'Œuvre d'Achille-Etna Michallon : une synthèse des enjeux du paysage français*, exposition-dossier du Dépt. des Peintures et du Dépt. des Arts Graphiques du musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 mars-10 juin 1994, 187 p.
- PORTELLI-ZAVIALOFF Frédérique, LACOSTE Jacques, *Léo Drouyn, artiste et archéologue*, Bordeaux, Mollat, 1997, 96 p.
- PRAT Louis-Antoine, *Inventaire général des dessins, école française, dessins de Théodore Chassériau*, tome II, R.M.N., 1988, 2 vol. 1005 p.
- QUARRE Pierre, *Jean-Baptiste Lallemand, paysagiste dijonnais du XVIII^e siècle*, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, 1954, 47 p.
- RABREAU Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Annales du Centre Ledoux, tome III, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, Librairie de l'architecture et de la ville, William Blake & Co./Art & arts, 2000, p. 319.
- SANDOZ Marc, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1980, 159 p.
- SENSIER A., *Etude sur Georges Michel*, Alphonse Lemerre et Durand-Ruel éd., Paris, 1873, 182 p.
- SEVERIN Monique, *L'École De La Tour, école royale gratuite de dessin fondée par Maurice Quentin De La Tour, 1782-1975*, Saint-Quentin, Debrez, 1993, 192 p.
- SILLEVIS John, *Jongkind, aquarelles*, Paris, Bibliothèque de l'image, 94 p.
- SLIVE Seymour, *Jacob van Ruisdael, a complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, 788 p.
- STEIN Adolphe, BRAME Sylvie, LORENCEAU François, SINIZERGUES Janine, *Jongkind, catalogue critique de l'œuvre. Peintures I*, Paris, Brame & Lorenceau, 2003, 359 p.
- STERN Jean, *A l'ombre de Sophie Arnould. François-Joseph Belanger, architecte des Menus Plaisirs, Premier Architecte du Comte d'Artois*, Paris, Plon, 1930, 2 vol., 248 et 395 p.
- STRYIENSKI Casimir, *Une carrière d'artiste au XIX^e siècle. Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Emile-Paul, 1911, 175 p.
- STOCCHETTI Jean-Pierre, *Le Pays de Remiremont vu par les peintres et les écrivains, récits de voyages présentés par Jean-Claude Baumgartner*, Ed. Gérard Louis, 1993, 134 p.
- VLOBERG Maurice, *Jean Houël, peintre et graveur (1735-1813)*, Paris, Jean Naert Editeur, 1930, 199 p.
- WALFORD J. E., *Jacob van Ruisdael and the perception of landscape*, New Haven, 1991, 243 p.

WINTREBERT Patrick, *Le Pas-de-Calais dessiné par Félix et Alfred Robaut*, Dainville, Archives départementales du Pas-de-Calais, 1988, 104 p.

3. Histoire et images (sélection)

ALMEIDA-TOPOR D'Hélène, SEVE Michel (dir.), *L'Historien et les images. De l'illustration à la preuve. Actes du colloque de l'Université de Metz (1994)*, Metz, Centre de Recherche Histoire et Civilisation de l'Université de Metz, 1998, 301 p.

BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales* (janv.-févr.1996, n° 1), p. 93-133.

BASCHET Jérôme, « L'image-objet », dans BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du colloque d'Erice (1992)*, Paris, 1996, p. 7-26.

BASCHET Jérôme, « Les images : des objets pour l'historien ? », dans LE GOFF Jacques et LOBRICHON Guy, *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age : histoire, théologie, cinéma. Actes de la Rencontre de Cerisy-le-Salle (juillet 1991)*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1997, p. 101-124.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Devant l'image*, Paris, Editions de Minuit, 1990, 332 p.

HASKELL Francis, *History and its images*, New Haven, 1993, trad. fr., *L'historien et les images*, Paris, Seuil, 1995, 781 p.

Image et Histoire. Actes du colloque de Paris-Censier (1986), Paris, Publisud, 1987, 318 p.

MENARD Michèle, DUPRAT Annie (dir.), *Histoire, images, imaginaire (fin du XV^e siècle-début du XX^e siècle). Actes du colloque de l'Université du Maine (1996)*, Le Mans, Université du Maine, 1998, 507 p.

MENGER Pierre-Michel, REVEL Jacques, « Mondes de l'art », dans *Annales Histoire, Sciences Sociales*, nov.-déc. 1993, p. 1337-1346.

MONNIER Gérard, « Histoire de l'art et typologie », dans RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 407-423.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, 1939-1962* ; trad. de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre ; présenté et annoté par Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1967, 396 p.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2002, 409 p.

VOVELLE Michel (dir.), *Les images de la Révolution française. Actes du colloque tenu en Sorbonne (1985)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, 399 p.

Sur le foisonnement des études relevant de l'« histoire culturelle », on se contentera de renvoyer aux essais historiographiques rassemblés par Philippe Poirrier, *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?* (postface de Roger Chartier), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2008, 196 p.

Les publications rassemblées ici ont été employées selon deux modalités : celles qui ne sont pas mentionnées dans le corps du texte ont servi, par leur contenu ou leurs illustrations, à la constitution du catalogue des œuvres.

1. Généralités

- BELHOSTE Jean-François, BENOIT Serge, CHASSAGNE Serge et MIOCHE Philippe (dir.), *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*, Paris, Comité pour l'Histoire économique et financière de la France, 2004, 640 p.
- BRAUDEL Fernand et LABROUSSE Ernest (dir.), *Histoire économique et sociale de la France*, II. 1660-1789 ; III. 1789-années 1880, PUF, 1970-1982, 779 et 1071 p.
- CAMERON Rondo, *La France et le développement économique de l'Europe, 1800-1914*, Paris, Seuil, 1971, 424 p.
- CHANUT Jean-Marie, HEFFER Jean, MAIRESSE Jacques (dir.), *L'industrie française au milieu du XIX^e siècle : les enquêtes de la statistique générale de la France*, Paris, EHESS, 2000, 214 p.
- DAVIET Jean-Pierre, *L'Economie pré-industrielle, 1750-1840*, La Découverte, coll. « Nouvelle Histoire économique de la France contemporaine », 1993, 126 p.
- , *La société industrielle en France, 1814-1914*, Seuil, coll. « Point Histoire », 309 p.
- FAVIER René, GAYOT Gérard, KLEIN Jean-François, TERRIER Didier et WORONOFF Denis, *Tisser l'histoire. L'industrie et ses patrons, XVI^e-XX^e siècles*, Valenciennes, PUV, 2009, 406 p.
- KAPLAN Steven L. et KÆPP Cynthia J., *Work in France, Representations, meaning, organization and practice*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, 576 p.
- LEMARCHAND Guy, *L'économie en France de 1770 à 1830. De la crise de l'ancien régime à la révolution industrielle*, Paris, Armand Colin, « collection U, Histoire », 2008, 318 p.
- LEVY-LEBOYER Maurice (dir.), *Histoire de la France industrielle*, Larousse, 1996, 550 p.
- LEVY-LEBOYER Maurice et BOUGUIGNON François, *L'Economie française au XIX^e siècle, analyse macroéconomique*, Economica, 1985, 815 p.
- MANTOUX Paul, *La révolution industrielle au XVIII^e siècle. Essai sur les commencements de la grande industrie moderne en Angleterre*, Paris, Société nouvelle de Librairie et d'Édition, 1906, rééd. Paris, Gérard, 1959, 577 p.
- MARKOVITCH Tihomir, *L'Industrie française de 1789 à 1964*, ISEA, 1965-1966, 4 vol.
- SCHROEDER-GUDEHUS Brigitte, Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles, 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, 253 p.
- VERLEY Patrick, *L'Industrialisation, 1830-1914*, La Découverte, coll. « Nouvelle Histoire économique de la France contemporaine », 1989, 127 p.
- WORONOFF Denis, *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1994, 672 p., rééd. Seuil, coll. « Pont Histoire », 1998, 681 p.

2. Artisanat / industrie / industrialisation

- BALLOT Charles, *L'introduction du machinisme dans l'industrie française*, Lille, O. Marquant, 1923, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978, 575 p.
- BEZANSON Anna, « Early Use of the Term Industrial Revolution », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 36, 1922, p. 343-349.

- CHASSAGNE Serge, « Encore la proto-industrie, ou vingt ans après », dans Annie Antoine (dir.), « Les activités textiles dans l'Ouest, XVI^e-XIX^e siècles », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, PUR, t. 107, 2000, p. 7-13.
- COQUERY Natacha, HILAIRE-PEREZ Lilian et SALLMANN Line, *Artisans, industrie, nouvelles révolutions du Moyen âge à nos jours*, Paris, Société française d'histoire des sciences et des techniques ; Lyon, ENS éd., 2004, 484 p.
- EMPTOZ Gérard, « Trois chimistes présidents de la Société d'encouragement : Jean-Antoine Chaptal, Louis-Jacques Thenard et Jean-Baptiste Dumas », dans BENOIT Serge, EMPTOZ Gérard et WORONOFF Denis (dir.), *Encourager l'innovation en France et en Europe. Autour du bicentenaire de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, actes du colloque du bicentenaire, Paris, SEIN-Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques / Éditions du CTHS, 2006, p. 41-43.
- HAUSER Henri, « Le mot "industrie" chez Roland de la Platière », dans *Revue historique*, 1925, vol. 150, p. 189-193.
- MENDELS Franklin, « Aux origines de la Révolution industrielle, industries rurales et fabriques », dans *Revue du Nord*, tome LXI, n° 240, janv.-mars 1979, p.7-208.
- , « Des industries rurales à la proto-industrialisation : historique d'un changement de perspective », dans *AESC*, 5, 1984, p. 977-1000.
- , « Proto-industrialization, the First Phase of the Industrial Process », dans *Journal of Economic History*, 1972, vol. 32, p. 241-261.
- SEE Henri, « A propos du mot "industrie" », dans *Revue historique*, 1925, vol. 149, p. 58-61.
- VERLEY Patrick, « La révolution industrielle anglaise : une révision », dans *Annales ESC*, 46, 3, mai-juin 1991, p. 735-755.
- VINCENT Julien, « Cycle ou Catastrophe ? Perspectives critiques sur "l'invention de la Révolution Industrielle" en Grande-Bretagne, 1884-1914 », dans GENET Jean-Philippe et RUGGIU François-Joseph (dir.), *Les idées passent-elles la Manche ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 235-268.
- WORONOFF Denis, « Penser l'industrie en Révolution », dans BERGERON Louis et BOURDELAIS Patrice (dir.), *La France n'est-elle pas douée pour l'industrie ?*, Paris, Belin, 1998, p. 159-176.

3. Histoires sectorielles

- ANDRÉ Louis, *Machines à papier. Innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, EHESS, 1996, 501 p. (Version remaniée de : *La Papeterie en France, 1799-1860, aspects d'une mécanisation*, thèse de doctorat (nouveau régime), sous la direction de M. Jean-Claude Perrot, Université de Paris I, 1992).
- BELHOSTE Jean-François, « Couvertures métalliques : plomb, cuivre et zinc. De la production à la mise en œuvre », dans *Monumental*, 2001, p. 201-211.
- BERGERON Louis, *Les Industries du luxe : l'image de la France*, Odile Jacob, 1998, 237 p.
- CHASSAGNE Serge, *Le Coton et ses patrons, France, 1760-1840*, Paris, EHESS, 1991, 733 p. (Version publiée de : *La Naissance de l'industrie cotonnière en France : 1760-1840. Trois générations d'entrepreneurs*, Doctorat d'Etat, 1986).
- , « L'innovation technique dans l'industrie textile pendant la Révolution », dans *Histoire, économie et société*, 1993, vol. 12, n° 1, p. 51-62.
- CORBION Jacques, *Le Savoir... fer. Glossaire du haut-fourneau*, t. II, 4^e édition, chez l'auteur, 2003, 4 vol., 3442 p.
- EDELMANN Frédéric (dir.), *Encyclopédie du tabac et des fumeurs*, coll. « Les grandes encyclopédies internationales », Paris, Le Temps, 1975, 511 p.
- FOHLEN Claude, *L'industrie textile au temps du Second Empire*, Plon, 1956, 535 p.

- GARÇON Anne-Françoise, *Les métaux non ferreux en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Denis Woronoff, Paris, EHESS, 1995, 4 vol., 738 p.
- , *Mine et métal, 1780-1880. Les non-ferreux et l'industrialisation*, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 1998, 276 p.
- GILLE Bertrand, *Les Origines de la grande industrie métallurgique en France*, Domat-Montchrétien, 1947, 212 p.
- , *Histoire de la métallurgie*, PUF, 1966, 128 p.
- , *La sidérurgie française au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1968, 319 p.
- LABREUCHE Pascal, *La toile à peindre à Paris aux XVIII^e et XIX^e siècles : techniques de préparation et réseaux de commercialisation*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Gérard Emptoz, Université de Nantes, Centre François Viète, 2005, à paraître.
- , « Scientifiques, artistes et fabricants parisiens (1795-1850). Des coopérations au service de l'École française de peinture », dans BARBIN Évelyne et LE NEN Dominique (dir.), *Sciences et arts. Représentations du corps et matériaux de l'art*, Paris, Vuibert, 2009, 190 p.
- Les paysages de la mine, un patrimoine contesté ?* (actes du colloque de Lewarde, 13-15 nov. 2008), Lewarde, Centre historique minier, 2009, 232 p.
- L'Herbe à la reine dans l'art et dans l'histoire*, Paris, impr. Draeger frères ; Service d'exploitation industrielle des tabacs et des allumettes, 1938, 87 p. Album édité en souvenir de la participation du Service d'exploitation industrielle des tabacs et des allumettes à l'Exposition internationale de 1937, 87 p.
- MARKOVITCH Tihomir, *Les Industries lainières de Colbert à la Révolution*, Genève, Droz, 1976, 501 p.
- MASSON Paul, *Les Compagnies du corail. Etude sur le commerce de Marseille au XVI^e siècle et les origines de la colonisation française en Algérie-Tunisie*, Paris, Fontemoing/Marseille, imp. Barlatier, 1908, 254 p.
- PEIRS Giovanni, *La brique. Fabrication et traditions constructives*, Paris, Eyrolles, 2005, 159 p.
- ROUFF Marcel, *Mines de charbon en France au XVIII^e siècle, 1741-1791*, F. Rieder et C^{ie}, 1922, 627 p..
- VELUT Christine, *Décors de papier. Production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. de Daniel Roche, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2001, 3 vol., 969 p.
- , *Décors de papier. Production, commercialisation et usages des papiers peints à Paris, 1750-1820*, Paris, Monum, 2005, 159 p.
- WORONOFF Denis, *L'Industrie sidérurgique en France pendant la Révolution et l'Empire*, Paris, EHESS, 1984, 592 p

4. Histoire régionale, histoire locale, monographies d'entreprises et d'entrepreneurs

- « Aspects et permanences du Beauvais d'autrefois », dans *Bulletin du GEMOB* (Groupe d'Etude des Monuments et Œuvres d'art du Beauvaisis), n° 5, 1978, p. 12-15.
- « Beauvais en 1789 », dans *Bulletin du GEMOB* (Groupe d'Etude des Monuments et Œuvres d'art du Beauvaisis), n° 35-36, 1989.
- « La fonderie royale du Creusot », dans *Milieus*, n° 10, juin-sept. 1982, p. 50-71.
- ALBAN Jacques, « Histoire de la manufacture de produits chimiques de Javel », *L'actualité chimique*, janvier-février 1990, p. 36-41.
- ANDRÉ Louis, « Une aventure industrielle en Mayenne au XIX^e siècle, le Marquis de La Rochelambert et la papeterie de Sainte-Apollonie », *Mayenne, Histoire et Archéologie*, 1996, p. 89-130.
- , *L'abbaye de Fontenay, de Saint-Bernard au patrimoine mondial*, Paris, Belin-Herscher, 2003, 157 p.
- ANDRIEUX Jean-Yves, *Forges et Hauts-Fourneaux en Bretagne du XVI^e au XIX^e*, CID Editions, 1987, 324 p.

- ANTONETTI Guy, « Recherches sur la propriété et l'exploitation des hauts fourneaux du Châtillonnais », dans *La Révolution en Côte-d'Or*, nouvelle série, fasc. 13, Dijon, archives départementales de la Côte-d'Or, 1973, p. 1-87.
- AUCLAIR Alain, *Les ingénieurs et l'équipement de la France. Eugène Flachet (1802-1873)*, Le Creusot, Ecomusée de la CUCM, 1999, 315 p. (à propos notamment d'Abainville).
- BAILLY-MAITRE Marie-Christine, « Mines et métallurgie du Moyen Age au XIX^e siècle », dans *Patrimoine en Isère. Oisans*, Grenoble, Musée dauphinois-Conservation du patrimoine de l'Isère, 2001, p. 185-194.
- BARBIER V., *La Savoie industrielle*, Chambéry, Albert Bottero, 1875, 2 vol.
- BASTARD M., *La manufacture de Sèvres au XVIII^e siècle*, Lisboa, Academia das ciencias, 1932, 111 p.
- BELHOSTE Jean-François, *Une histoire des forges d'Alleverd des origines à 1885*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle, EHESS, 1982, 462 p.
- , *Histoire des forges d'Alleverd des origines à 1970*, Grenoble, Didier Richard, 1982, 292 p.
- BELHOSTE Jean-François, LE GONIDEC Nathalie (dir.), *Royaumont au XIX^e siècle : les métamorphoses d'une abbaye*, Grâne, Créaphis, 2008, 227 p.
- BLANCHET Augustin, *Les Blanchet de Rives*, Rives, chez l'auteur, 1920, 298 p.
- BOITHIAS Jean-Louis et MONDIN Corinne, *Les Moulins à papier et les anciennes papeteries d'Auvergne*, Créer, coll. « Métiers, Techniques et artisans », 1981, 266 p.
- BONNOT Monique, *Recherches sur la Fonderie du Creusot jusqu'en 1814*, mémoire de D.E.S., Paris, 1960, 185 p.
- BOURGOUGNON René et DESNOYERS Michel, *Montluçon au siècle de l'industrie. Le temps du canal, du fer et du charbon*, 4^e édition, Edition du Signe, 1991, 304 p. (abondantes illustrations).
- BOUVARD André, *La saline de Montmorot au XVIII^e siècle*, D.E.S., Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, 1967, 250 p.
- BREDIF Josette, *Toiles de Jouy*, Paris, Adam Biro, 1989, 183 p.
- BRELOT Claude-Isabelle et LOCATELLI René (dir.), *Un millénaire d'exploitation du sel en Franche-Comté : contribution à l'archéologie industrielles des salines de Salins (Jura)*, Besançon, CRDP, 1981, 109 p.
- CARRIERE Charles, *Négociants marseillais au XVIII^e siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes*, Marseille, Institut historique de Provence, 1973, t. 2, index.
- CARTIER Claudine, « Saint-Louis », dans *Transparences. Histoire du verre et du cristal en Lorraine*, Nancy, Musée lorrain/Serge Domini Editeur, p. 66-68.
- CAYEZ Pierre, *Métiers Jacquard et hauts-fourneaux. Aux origines de l'industrie lyonnaise*, Presse universitaires de Lyon, 1978, 464 p.
- CAYEZ Pierre et CHASSAGNE Serge, *Les patrons du Second Empire. Lyon et le Lyonnais*, Le Mans, Cénomane/Paris, Picard, 2006, 144 p.
- CAZALS Rémy (dir.), *L'industrie de la laine en Languedoc, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours*, Montpellier, APALR / Carcassonne, Les Audois, 1995, 79 p.
- CAZALS Rémy, *Cours d'eau, moulins et usines*, Carcassonne, Archives de l'Aude, 1985, 40 p.
- CHABOUD Roger, « Les forges de Bonperthus jusqu'en 1920 », dans *Chroniques rivoises*, n° 23, mai 1997, p. 17-20.
- CHALINE Jean-Pierre, « Napoléon et Rouen », dans *Connaître Rouen*, V, 15 p.
- CHAMBRAND Ernest, *Histoire du fer et de l'acier en Dauphiné et en Savoie*, Grenoble, Xavier Drevet, coll. « Bibliothèque scientifique du Dauphiné », 1898, 96 p.
- CHAPLAIN Jean-Michel, *La Chambre des Tisseurs. Louviers : cité drapière, 1680-1840*, Seyssel, Champ-Vallon, coll. « Milieux », 1984, 302 p.
- CHASSAGNE Serge, *Oberkampf. Un entrepreneur capitaliste au siècle des Lumières*, Paris, Aubier, 1980, 349 p.

- , « Que lisent les patrons du coton au XIX^e siècle ? », dans *Eglise, Education, Lumières, histoires culturelles de la France, 1500-1830, en l'honneur de Jean Quéniart*, Rennes, P.U.R., 1999, p. 85-89.
- CHOBOUT H., *L'Industrie des indiennes à Avignon et à Orange*, Mémoires de l'Académie du Vaucluse, Avignon, 1938.
- CLEMENT Bernard, *Album château de la verrerie*, Le Creusot, Ecomusée de la communauté Le Creusot-Montceau, 1999, rééd. 2005, 64 p.
- CLEMENT Georges, *Le Pays rivois et ses maîtres de forge au XVIII^e siècle*, Grenoble, CCL Editions, 1988, 210 p.
- COFTIER Pierre, *Mineurs de charbon en Normandie, XVIII^e-XX^e siècles*, Cabourg, Cahiers du Temps, 2006, 223 p.
- COLAS Raymond, « Napoléon III en Nivernais », dans *Annales du pays nivernais*, n° 31, 1981, p. 13-16.
- COLLARD Théophile, « A Roupy, en 1803, Jacques Arpin installe la 1^{re} filature de coton du département de l'Aisne », Mémoires de la Fédération des sociétés d'histoire de l'Aisne, t. XIII, Laon, archives départementales de l'Aisne, 1967, p. 113-121.
- COMPAGNIE DE SAINT-GOBAIN, *Troisième centenaire [1665-1965]*, Paris, Saint-Gobain, 1965, 80 p.
- CONTASSOT Charles, *Historique de la fabrication des locomotives aux usines du Creusot*, Le Creusot, Académie François-Bourdon, 1997, 164 p.
- DARNAULT Carole, *Rives, la mémoire du papier : histoire d'une papeterie dauphinoise*, Grenoble, PUG, 2000, 287 p.
- DARNIS Jean-Marie, *La Monnaie de Paris. Sa création et son histoire du Consulat et de l'Empire à la Restauration (1795-1826)*, Centre d'études napoléoniennes, 1988, 313 p.
- DAUMALIN Xavier, GIRARD Nicole, RAVEUX Olivier (dir.), *Du savon à la puce. L'industrie marseillaise du XVII^e siècle à nos jours*, Marseille, Editions Jeanne Laffitte, 2003, 380 p.
- DAUMAS Jean-Claude, *L'Amour du drap. Blin & Blin, 1827-1875. Histoire d'une entreprise lainière familiale*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1995, non publiée.
- DAVIET Jean-Pierre, *Un destin international. La Compagnie de Saint-Gobain, de 1830 à 1939*, Montreux-Paris, Éditions des archives contemporaines, 1988, 704 p.
- DELORME Philippe, *Jules Rozet, 1800-1871. Maître de forges, président de la Chambre de commerce de la Haute-Marne, en Champagne métallurgique sous la révolution industrielle : lucidité et détermination*, Reims, APIC, 2007, 227 p.
- DEVILLERS Christian et HUET Bernard, *Le Creusot, naissance et développement d'une ville industrielle, 1782-1914*, Seyssel, Champs-Vallon, coll. « Milieux », 1981, 287 p.
- DHOMBRES Jean (dir.), *La Bretagne des savants et des ingénieurs, 1750-1825*, Rennes, Editions Ouest-France, 1991, 367 p.
- DORNIC François, *L'Industrie textile dans le Maine et ses débouchés internationaux (1650-1815)*, Le Mans, Pierre-Belon, 1955, 318 p.
- , *L'Industrie dans le Perche, textile et fer*, La Chapelle-Montligeon, Ass. des Amis du vieux Nogent et du Perche, 1963, 40 p.
- FERAUD Hyppolyte, *De l'industrie des toiles peintes et mouchoirs à Orange*, Mémoires de l'Académie du Vaucluse, tome VI.-Année 1887, Avignon, Seguin, 1887. (A propos de Joseph-Gabriel-Maria Rossetti).
- FLUCK Pierre, *Les Belles fabriques, un patrimoine pour l'Alsace*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2002, 255 p.
- FLUCK Pierre (dir.), *DMC, patrimoine mondial ?*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2006, 117 p.
- FLUCK Pierre et Apolline, *Wesserling, l'Eden du textile*, Colmar, Jérôme Do Bentzinger Editeur, 2008, 160 p.
- FREREJEAN Alain, HAYMAN Emmanuel, *Les maîtres de forges. La saga d'une dynastie lyonnaise, 1736-1886*, Paris, Albin Michel, 1996, 363 p.
- GANIAGE Jean, *Beauvais au XVIII^e siècle : population et cadre urbain*, Paris, CNRS Editions, 1999, 285 p.

- GARÇON (BRULÉ-) Anne-Françoise, « Mineurs de Bretagne », *Skol Vreiz*, n° 11, 1988, 96 p.
- GARÇON Anne-Françoise, « Les mines métalliques bretonnes aux XVIII^e et XIX^e siècles : inventaire et typologie », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, n° 65, 1988, p. 125-145.
- , « L'innovation au regard du complexe technique minéro-métallurgique armoricain », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 1997, 104, p. 23-38.
- GAYOT Gérard, *Les draps de Sedan, 1646-1870*, Paris, EHESS/Terres Ardennaises, 1998 (thèse de doctorat, Université Lille III - Charles de Gaulle, 1993), 579 p.
- GILLE Bertrand (sous le pseudonyme d'A. Reyne), « Une constructeur d'usines métallurgiques au XVIII^e siècle : Pierre Toufaire », dans *Revue d'histoire de la Sidérurgie*, avril-juin 1965, p. 87-102.
- , « La psychologie d'un maître de forges française au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de la sidérurgie*, VI, 1965, p. 39-40 (François de Wendel à Hayange).
- GILLET Marcel, *Les Charbonnages du Nord de la France au XIX^e siècle*, Mouton, 1973, 508 p.
- GRASSIAS Ivan, MARKARIAN Philippe, PETREQUIN Pierre, WELLER Olivier, *De pierre et de sel. Les salines de Salins-les-Bains*, Besançon, CRDP Franche-Comté/Musée des techniques et cultures comtoises, 2006, 143 p.
- GROSDIDIER P., « La forge d'Abainville », dans *Revue d'histoire de la sidérurgie*, t. 1, 4^e trimestre, 1960, p. 61-67.
- GUILLAUME Pierre, *La Compagnie des mines de la Loire, 1846-1854. Essai sur l'apparition de la grande industrie capitaliste en France*, PUF, 1965, 253 p.
- HALLEUX Robert et BERNES Anne-Catherine, *Sambre & Meuse, chemins de science et d'humanisme*, Bruxelles, Crédit Communal, 1992.
- HAMON Maurice, *Du soleil à la terre. Une histoire de Saint-Gobain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, 215 p.
- HAMON Maurice, PERRIN Dominique, *Au cœur du XVIII^e siècle industriel, Condition ouvrière et Tradition villageoise à Saint-Gobain*, Editions PAU, 1993.
- HARDY-HÉMERY Odette, *De la croissance à la désindustrialisation. Un siècle dans le Valenciennois*, Paris, Presses de la Fondation des Sciences politiques, 1984, 401 p.
- HAU Michel, *L'industrialisation de l'Alsace, 1803-1939*, Strasbourg, Publications de l'Université, 1987, 549 p.
- Indret. Des canons du Roi à la propulsion nucléaire*, DCNS, 2008, 96 p.
- LACORDERE, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédé du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, à la Manufacture des Gobelins, 1861, 90 p.
- LAURANT Annie, *Des fers de Loire à l'acier Martin ; maîtres de forges en Berry et en Nivernais*, Royer, Saga Sciences, 1995, 245 p.
- , *Des fers de Loire à l'acier Martin ; fonderies et aciéries*, Royer, Saga Sciences, 1997, 278 p.
- LEON Pierre, *La Naissance de la grande industrie en Dauphiné (fin XVII^e siècle - 1869)*, PUF, 1954, 2 vol., 965 p.
- LE MALLIER Denise, *Le Roman des Dufaud*, Marzy, l'auteur, château du Chasnay, 1971, 215 p.
- LEMENOREL Alain, « Le Calvados à l'époque napoléonienne (1800-1815) Tournant ou continuité ? », dans *Annales de Normandie*, n° 1, mars 1975, p. 3-59 et n° 3, oct. 1975, p. 187-202.
- LEPETIT Henriette, *Sur les traces de la manufacture des glaces, Tournaville 1667-1830*, La Glacière, Connaissance du Cotentin, amis du musée de la Glacière, 1987, 191 p.
- LOCKE Robert R., *Les fonderies et Forges d'Alais à l'époque des premiers chemins de fer, 1829-1874*, Marcel Rivière et C^{ie}, 1978, 298 p.
- LOPEZ Emmanuel, « La Corderie Royale de Rochefort », *Monuments historiques*, 3, 1977, p. 83-88.
- MASSON Paul, *Les Bouches-du-Rhône*, t. 3, « Les temps modernes (1482-1790) », Marseille, A.D. Bouches-du-Rhône, impr. Barlatier, 1920, 868 p.

- MERLEY Jean, *L'Industrie en Haute-Loire de la fin de la monarchie de Juillet aux débuts de la III^e République*, Lyon, Centre d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise, 1972, 451 p.
- MICHEL Guy-Jean, *Verriers et Verreries en Franche-Comté au XVIII^e siècle*, Paris, Erti, 1989, 2 vol., 715 p.
- MIEG Philippe, *Histoire généalogique de la famille Mieg, 1395-1934*, Mulhouse, J. Brinkman, 1934, 336 p.
- MILLE Martine, « Alexandre Brongniart à la Manufacture de porcelaine de Sèvres : un parcours savant entre industrie de prestige et cercle de pouvoir au XIX^e siècle », dans *Autour de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale : publics, collections et réseaux de sociabilité*, Paris, Cnam, Centre d'Histoire des Techniques et de l'Environnement, journée d'études, mardi 19 février 2008.
- MINOST Lise, « La fonderie de Douai durant la période révolutionnaire », dans *La Revue*, Musée des Arts et Métiers, n° 32, juin 2001, p. 47-54.
- , *Jean II Maritz (1711-1790). La fabrication des canons au XVIII^e siècle*, Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée (CERMA), hors-série n° 2, 2005, 287 p.
- MONANGE Edmond, *Une entreprise industrielle au XVIII^e siècle, les mines de Poullaouen et du Huelgoat*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Rennes, Université de Bretagne occidentale, 1972, 2 vol., 274 et 259 p. (annexe).
- , « Une nationalisation à l'époque révolutionnaire », dans 107^e Congrès des Société savantes, 2, Brest, 1982, p. 425-436.
- , « La vie quotidienne aux mines de Poullaouen et du Huelgoat dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. LXV, 1988, p. 119.
- , « Les mines de Poullaouen et du Huelgoat », dans *Kreiz Breizh*, 3^e trimestre 2004, p. 15-23.
- MONNIER Raymonde, *Le Faubourg Saint-Antoine (1789-1815)*, Société des Etudes Robespierriennes, 1981, 367 p.
- MOULIN Paul, *Département des Bouches-du-Rhône. Documents relatifs à la vente des biens nationaux*, Marseille, typ. et lith. Barlatier, t. III, 1910, 581 p.
- OTT Florence, *La Société Industrielle de Mulhouse, 1826-1876. Ses membres, son action, ses réseaux*, Strasbourg, 1999, 812 p.
- OURS Françoise, « Un siècle d'impression sur étoffes au château de Vizille », dans (Exposition, 1984), *Une dynastie bourgeoise dans la Révolution*, Conseil Général de l'Isère, Musée de la Révolution française, 1984, p. 86-87.
- OZANAM Denise, « La naissance du Creusot », dans *Revue d'Histoire des Sciences*, IV, 2, janvier-mars 1963, 16 p.
- , *Claude Baudard de Sainte-James. Trésorier de la Marine et brasseur d'affaires (1738-1787)*, Genève, Droz, 1969, 218 p.
- PATRULE François, *Les Aussedat papetiers depuis le XVIII^e siècle*, t. 1, Annecy, chez l'auteur, 1983, n. p.
- PERCHET Dominique, « Sommevoire. Entre Voire et Vivoire, l'usine de M. Durenne », *Fontes*, ASPM, n° 19-20, juil. 1995, p. 22-26.
- PIERROT Nicolas et ANDRE Louis, « La papeterie d'Essonnes » (avec Louis André), *L'Archéologie industrielle en France*, n° 47, déc. 2005, p. 14-23.
- POULL Georges, *L'industrie textile vosgienne (1765-1981)*, Rupt-sur-Moselle, chez l'auteur, 1982, 474 p.
- PRIS Claude, *La manufacture de Saint-Gobain, 1665-1830. Une grande entreprise sous l'Ancien Régime*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 30 juin 1973, Université de Lille III, Service de repr. des thèses, 1973, 2 vol., 1287 p.
- PUAUD-MALLET Pierrette, *Pierre Lancelot, ouvrier des forges, 1842-1911*, Editions « Aulois de Terres et de Feux », 2005, 67 p.
- QUARTERONE Viviane, *La manufacture de cristaux du Creusot, 1786-1832*, Le Creusot, Les Nouvelles éditions du Creusot/Ecomusée du Creusot-Montceau, 2001, 168 p.
- RABREAU Daniel, *La saline royale d'Arc-et-Senans. Un monument industriel : allégorie des Lumières*, Paris, Belin-Herschler, coll. « Les destinées du patrimoine », 2002, 191 p.

- RIFFEL Mélanie et ROUART Sophie, *La toile de Jouy*, Paris, Citadelles et Mazenod/Ville de Jouy-en-Josas, 2003, 216 p.
- ROBIN Raymond, *Gorges et forgerons du Berry et du Nivernais*, Editions de l'Université et de l'Enseignement moderne, Dossiers de l'histoire, 1983, 223 p.
- SUTET Marcel *Montceau-les-Mines, essor d'une mine, naissance d'une ville*, Roanne, Editions Horvath, 1987, 230 p.
- TERRIER Didier, *Les Deux âges de la proto-industrie : les tisserands du Cambrésis et du Saint-Quentinois, 1730-1880*, EHESS, 1996, 311 p.
- THOMSON J. K., *Clermont de Lodève 1633-1789. Fluctuations in the Prosperity of a Languedocian Cloth-Making Town*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- THUILLIER André, *Economie et société nivernaise au début du XIX^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1974, 484 p.
- THUILLIER Guy, *Georges Dufaud et les débuts du grand capitalisme dans la métallurgie, en Nivernais, au XIX^e siècle*, Paris, SEVPEN, coll. « Affaires et Gens d'affaires », 1959, 254 p.
- , *Aspects de l'économie nivernaise au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Ecole pratique des hautes études, VI^e section, Centre d'études économiques, Etudes et mémoires, n° 60 », 1966, 555 p.
- VERDEL Eric (dir.), *Les traditions métallurgiques de la vallée de la Fure, des origines à nos jours*, Charavines, Musée des Trois Vals/Lac de Paladru, 1999, 76 p.
- VILLAND Rémy, « Alfred Mosselmann (1810-1867) et ses tentatives d'industrialisation de la Manche », dans *Revue du département de la Manche*, t. 25, 1983, fasc. 96, p. 35-72.
- WORONOFF Denis (dir.), *L'Homme et l'Industrie en Normandie, du néolithique à nos jours*, Société historique et archéologique de l'Orne, 1990, 408 p.
- WORONOFF Denis, « Pierre-Jean Félix Mouchel, métallurgiste normand (1786-1871) : un manufacturier modèle ? », dans René Favier, Gérard Gayot, Jean-François Klein, Didier Terrier et Denis Woronoff (dir.), *Tisser l'histoire. L'industrie et ses patrons, XVI^e-XX^e siècles. Mélanges offerts à Serge Chassagne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009, p. 325-335.

5. Histoire des techniques, archéologie et patrimoine industriels

a – Généralités

Histoire des techniques (ouvrages généraux mentionnés dans le corps du texte)

- BELOT Robert, COTTE Michel, LAMARD Pierre (dir.), *La technologie au risque de l'histoire* (26^e colloque ICOHTEC, Sévenans, août 1999), Belfort, UTBM/Paris, Paris, Berg international éd., 2000, 454 p.
- DAUMAS Maurice (sous la dir. de), *Histoire Générale des Techniques*, II. *Les Premières étapes du machinisme*, III. *L'Expansion du machinisme (1725-40 - 1850-60)*, IV. *Les techniques de la civilisation industrielle*, PUF, 1968-1978, 751, 884 et 754 p.
- GARÇON Anne-Françoise, « Les techniques et l'imaginaire. Une question incontournable pour l'historien », dans *Hypothèses 2005/1*, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 221-228.
- GILLE Bertrand (dir.), *Histoire des techniques*, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », n° 41, 1978-1993, 1652 p.
- La Revue. Musée des Arts et Métiers*, Conservatoire National des Arts et Métiers, 1992-2009.

Archéologie et patrimoine industriels

- ANDRIEUX Jean-Yves (dir.), *Architectures du travail*, Rennes, Arts de l'Ouest, 1992, 239 p.
- BELHOSTE Jean-François et SMITH Paul, *Patrimoine industriel, cinquante sites en France*, coll. « Images du Patrimoine », Editions du Patrimoine, 1997, 128 p.

- BELHOSTE Jean-François, « Apport de l'archéologie industrielle à l'histoire des techniques », dans BELOT Robert, COTTE Michel, LAMARD Pierre (dir.), *La technologie au risque de l'histoire* (26^e colloque ICOHTEC, Sévenans, août 1999), Belfort, UTBM/Paris, Paris, Berg international éd., 2000, p. 271-281.
- BERGERON Louis et DOREL-FERRE Gracia, *Le Patrimoine industriel, un nouveau territoire*, Editions Liris, 1996, 127 p.
- BERGERON Louis, « Archéologie industrielle, patrimoine industriel : entre mots et notions », dans DAUMAS Jean-Claude (dir.), *La mémoire de l'industrie* (ci-dessous), p. 23-30.
- DAUMAS Jean-Claude (dir.), *La mémoire de l'industrie : de l'usine au patrimoine* : [colloque, Besançon, 25-27 nov. 2003], Besançon, PUF, 2006, 424 p.
- DAUMAS Maurice, *L'archéologie industrielle en France*, Paris, Robert Laffont, 1980, 464 p.
- DOREL-FERRÉ Gracia, « Le patrimoine industriel », *Historiens et Géographes*, hors-série rassemblant les dossiers des n° 398, 401 et 405 de la revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, 2007-2008, 411 p. (pagination non continue).
- GARÇON Anne-Françoise, « Le patrimoine, antidote de la disparition ? », dans « Le Patrimoine industrie », *Historiens et Géographes, op. cit.*, n° 405, 197-206.
- Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *Les sources du patrimoine industriel*, réd. Catherine Manigand-Chapelain, Paris, Inventaire général/CILAC, 1999, 96 p. (Documents et méthodes, n° 4).
- L'Archéologie industrielle en France*, revue du Cilac (Comité d'Information et de Liaison pour l'archéologie et la Conservation du patrimoine industriel), depuis 1976.
- PINARD Jacques, *L'Archéologie industrielle*, PUF, 1985, 140 p.
- Sciences, technique et industrie. Un patrimoine, des perspectives*, Séminaire de l'Ecole du Louvre, mai 1982, La Documentation Française, 1983, 320 p.
- WORONOFF Denis, « L'Archéologie industrielle en France : un nouveau chantier », *Histoire, Economie et Société*, n° 19, p. 447-458.

b - Sites et territoires

Ouvrages et articles

- BENOIT Serge et RIGNAULT Bernard, « Le patrimoine sidérurgique du Châtillonnais », dans *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. XXXIV, 1984-1986, p. 387-448.
- BENOIT Serge, « Un grand établissement industriel dans la vallée de l'Armançon au XIX^e siècle : les forges d'Ancy-le-Franc », dans *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, année 1992, 124^e vol., 1991, p. 81-196.
- , « Un nouvel espace de travail : les forges à l'anglaise », dans *La modernité de la tradition : les énergies renouvelables classiques – l'eau et le bois – dans la voie française de l'industrialisation, c. 1750 – c. 1880*, thèse sur travaux sous la dir. de Jean-Louis Loubet, Université d'Evry, 2006, n. p.
- DAUMAS Maurice, « Colbert et les manufactures », dans *Monuments historiques*, n° 128, août-septembre 1983, p. 3-91.
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Champagne-Ardenne, *La Manufacture du Dijonval et la draperie sedanaise, 1650-1850*, réd. Isabelle BALSAMO, Jean-François BELHOSTE, Gérard GAYOT, Patrice BERTRAND, Châlons-sur-Marne, Inventaire Général, Région Champagne-Ardenne, 1984, 112 p. (« Cahiers du Patrimoine » n° 2).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Pays-de-la-Loire, *Les Forges du pays de Châteaubriant (Loire-Atlantique)*, réd. BELHOSTE Jean-François, MAHEUX Hubert, MEYER Jean, CANAVAGGIO-RAMIN Perrine, HERBANT Claudie, TINENEZ Jean-Yves, Angers, Inventaire Général, Région Pays de la Loire, 1984, 295 p. (« Cahier du Patrimoine » n° 3).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Champagne-Ardenne, *La Métallurgie du fer dans les Ardennes, XVI^e-XIX^e siècle*, réd. Jean-François BELHOSTE, Louis ANDRE,

- Patrice BERTRAND, Châlons-sur-Marne, Inventaire Général, Région Champagne-Ardenne, 1987, 111 p. (« Cahiers du Patrimoine » n° 11).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Lorraine, *L'Ancienne métallurgie dans le département des Vosges*, réd. Jean-Pierre DOYEN, Bruno MALINVERNO, Nancy, Serpenoise, 1988, 64 p. (« Images du Patrimoine » n° 52).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Ile-de-France, *Architectures d'usines en Val-de-Marne, 1822-1939*, réd. Olivier CINQUALBRE, Jean-François BELHOSTE, Hélène BOUGIE, Françoise HAMON, Paris, APPIF, 1988, 143 p. (« Cahiers du Patrimoine » n° 12).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Pays-de-la-Loire, *Les Ardoisières en Pays de la Loire (Loire-Atlantique, Maine-et-Loire, Mayenne, Sarthe)*, réd. Jean-Louis KEROUANTON, Nantes, A.D.I.G., 1988, 64 p. (« Images du patrimoine » n° 45).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Lorraine, *Le Pays de Bitche. Moselle*, réd. Marie-France JACOBS, Jacques GUILLAUME, Didier HEMMERT, Metz, Serpenoise, 1990, 135 p. (« Images du patrimoine » n° 80).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Languedoc-Roussillon, *Au fil de la soie, architectures de l'industrie en Cévennes (Gard - Hérault - Lozère)*, Montpellier, Association pour la connaissance du Patrimoine en Languedoc-Roussillon, 1991, 94 p.
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Basse-Normandie, *La Métallurgie normande, XI^e-XVII^e siècle. La révolution du Haut-Fourneau*, réd. Jean-François BELHOSTE, Yannick LECHERBONNIER, Mathieu ARNOUX, Danielle ARRIBET, Brian G.AWTY, Michel RIOULT, Caen, Association Histoire et Patrimoine industriels de Basse-Normandie, 1991, 322 p. (« Cahiers du Patrimoine » n° 14).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Rhône-Alpes, *Fonte, fer, acier. Rhône-Alpes, XI^e – début XX^e siècle*, réd. Jean-François BELHOSTE, Lyon, Inventaire général – A.D.I.R.A. Rhône-Alpes, 1992, 103 p. (« Images du Patrimoine » n° 85).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Franche-Comté, , *Japy, sites et architecture, Franche-Comté*, réd. Bernard LARDIERE, Paris, Erti, 1993, 44 p. (« Images du Patrimoine » n° 35).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Ile-de-France, *Noisiel, La Chocolaterie Menier (Seine-et-Marne)*, réd. Claudine CARTIER, Hélène JANTZEN, Marc VALENTIN, Paris, APPIF, 1994, 74 p. (« Images du Patrimoine » n° 120).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Franche-Comté, *La Métallurgie comtoise, XV^e-XIX^e siècle. Etude du Val de Saône*, réd. Jean-François BELHOSTE, Christiane CLAERR-ROUSSEL, François LASSUS, Michel PHILIPPE, François VION-DELPHIN, Besançon, ASPRODIC, 1994, 412 p. (« Cahiers du Patrimoine » n° 33).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Bourgogne / Ecumusee de la CUCM, *Le patrimoine industriel minier du bassin de Blanzay, Montceau, Le Creusot (Saône-et-Loire)*, réd. Frédéric PILLET, Dijon, Faton, 2000, 47 p. (« Itinéraires du Patrimoine » n° 214).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Ile-de-France, *Au Sud de Versailles. Buc, Jouy-en-Josas, Les Loges-en-Josas, Toussus-Le-Noble (Yvelines)*, réd. Roselyne BUSSIERE, Paris, APPIF, 2001, 88 p. (« Images du patrimoine » n° 210).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Bourgogne / Ecumusee de la CUCM, *Le patrimoine industriel métallurgique autour du Creusot*, réd. Frédéric PILLET, Dijon, Faton, 2001, 64 p. (« Itinéraires du Patrimoine » n° 243).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Centre, *La métallurgie du Maine, de l'âge du fer au milieu du XX^e siècle*, réd. Jean-François BELHOSTE, Evelyne ROBINEAU (dir.), Paris, Monum, 2003, 408 p. (« Cahiers du patrimoine » n° 64).
- Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Région Franche-Comté, *Architecture et industrie (Territoire de Belfort)*, réd. Raphaël FAVEREAUX, Conflandey, Maé-Editeurs, 2004, 75 p. (Images du Patrimoine, n° 230).

- Inventaire général des monuments et des richesses de la France, Région Haute-Normandie, *Elbeuf, ville drapière*, réd. Emmanuelle RÉAL, Rouen, Connaissance du patrimoine de Haute-Normandie, 2004, 64 p. (« Itinéraires du Patrimoine », n° 50).
- Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Auvergne, *Thiers, une exception industrielle. Puy-de-Dôme*, réd. Anne HENRY, Clermont-Ferrand, Etude du patrimoine auvergnat, 2004, 64 p. (« Images du patrimoine » n° 229).
- Inventaire général du patrimoine culturel, Région Alsace, *Patrimoine industriel de l'Alsace Bossue, Bas-Rhin*, réd. Chip BUCHHEIT, Frank SCHWARTZ, Inventaire général d'Alsace, 2006, 72 p.
- Inventaire général du patrimoine culturel, Région Franche-Comté, *Une manufacture princière au XV^e siècle. La Grande saline de Salins-les-Bains, Jura. Site et territoire*, réd. Christiane ROUSSEL et Jean-François BELHOSTE, Besançon, Asprodic, 2006, 159 p. (« Cahiers du patrimoine. Inventaire général du patrimoine culturel », n° 81).
- Inventaire général du patrimoine culturel, Région Picardie, *Le patrimoine industriel de la vallée du Thérain, Oise*, réd. Bertrand Fournier, Amiens, Agir-Pic édition, 2006, 64 p.
- Inventaire général du patrimoine culturel, *Saint-Quentin, histoire et patrimoine industriels*, réd. Frédéric PILLET, Saint-Quentin, Vif-Argent, 2009, 151 p. (« Cahiers du patrimoine. Inventaire général du patrimoine culturel » n° 89).
- KEROUANTON Jean-Louis, LAUBÉ Sylvain, SIRE Stéphane, « Histoire et techniques du paysage industriel portuaire en France, XVII^e-XX^e siècle, colloque tenu à Nantes, Journées scientifiques de l'Université de Nantes, 16 juin 2008, à paraître.
- BARRAL I ALLET Xavier (dir.), *Archéologie industrielle en Bretagne*, Centre de recherche des arts de l'Ouest, 1992, 290 p.
- BELHOSTE Jean-François et CHAPELAIN Jean-Michel, « Les manufactures de Louviers de 1680 à 1830, architectures traditionnelles et révolutions industrielles », dans *Colloque d'archéologie industrielle, compte rendu du 104^e Congrès des Sociétés savantes*, Bordeaux, 1979, p. 147-158.
- BELHOSTE Jean-François, « Un patrimoine industriel retrouvé. Teintureries et fabriques de draps du quartier des Gobelins, XVI^e-XVIII^e siècles », dans *L'archéologie industrielle en France*, n° 35, p. 32-46.
- BRELOT Claude-Isabelle, MAYAUD Jean-Luc, *L'Industrie en sabots. La taillanderie de Nans-sous-Sainte-Anne*, J.-J. Pauvert/Garnier, 1982, 277 p.
- Patrimoine industriel Liège-Alsace*, Actes du colloque de 1986 à Mulhouse et Strasbourg, Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse, n° 802-803, 1986, 188 p.

Dossiers d'inventaire du patrimoine industriel (services publics et associations)

- BENOIT Serge, « Ampilly-le-Sec. La Forge (anciennement Forge du Bas) », *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or*, Fondation du Patrimoine, délégation de Bourgogne/Musée de la sidérurgie en Bourgogne du nord, rapport remis au Conseil général de Côte-d'Or et à la DRAC Bourgogne, juillet 2003, n. p.
- , « Montmoyen. La Forge », *Recension des sites de l'ancienne sidérurgie de Côte-d'Or*, *op. cit.*, n. p.
- BERNOUIS Philippe, « Le passé industriel de l'ancienne abbaye d'Aunay-sur-Odon », dans *Abbaye d'Aunay-sur-Audon*, dossier d'inventaire, 2002, Caen, CG Calvados, documentation de la Direction des services culturels.
- BERNOUIS Philippe, « Le tableau de *Sainte Barbe*, Le Molay-Littry (Calvados) », fiche d'inventaire, Conseil général du Calvados, Service du patrimoine, 2000, n. p.
- FAUCHERRE Nicolas et ANDREU Guillemette, « Sèvres (92). Ancienne manufacture de porcelaine puis école normale, actuellement centre international d'études pédagogiques », dossier de l'Inventaire général, Ile-de-France, 1986 (www.merimee.fr).
- FAVEREAU Raphaël, « 39 - Montmorot, rue des salines. Saline-archives », dossier de l'Inventaire général, Franche-Comté, IA39000086, 1996 (www.merimee.fr).

- LE LOUARN Geneviève, « Usine métallurgique dite forges de Brécilien, puis forges de Paimpont », synthèse, sources et bibliographie (avec Marina Gasnier) pour le dossier du Service régional de l'Inventaire de Bretagne, 1982-2001 (<http://patrimoine.region-bretagne.fr>).
- LEON Patrick, « Meillant, édifice industriel, fourneau (détruit) », dossier de l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Centre, IA00011055 (www.merimee.fr).
- MOYNE Jean-Pierre, PARENT Jean-François, ROUGIER Henri et SCHRAMBACH Alain, *La naissance d'une vallée industrielle en Dauphiné : la vallée de la Fure*, rapport intermédiaire de recherche, Conservatoire du patrimoine de l'Isère, Équipe archéologique de Charavines, Cd-Rom, 2001.
- PILLET Frédéric, « Mine de houille, dite mine de Montmaillot », dossier de l'Inventaire général IA7100023, DRAC Bourgogne, 1998 (www.merimee.fr).
- PILLET Frédéric, « Plan chronologique de la Plaine des Riaux, 1835 », dans « Ensemble industriel de la Plaine des Riaux », dossier de l'Inventaire général, IA71000146, Région Bourgogne-Ecomusée de la CUCM, 2000 (www.merimee.fr).
- REAL Emmanuelle, « Louviers, filature, tissage, usine d'apprêt des étoffes (fabrique de draps de laine) Guillaume Ternaux puis corderie (usine de courroies) Védý », dossier de l'Inventaire général, Région Haute-Normandie, IA00019041, 2004 (www.merimee.fr).
- WIENIN Michel, « Usine de fabrication des métaux (fonderie et forge de fer et d'acier) dite Forges de Tamaris, ou usine de la Compagnie des Mines, Fonderies et Forges d'Alès », dossier de l'Inventaire général, Région Languedoc-Roussillon, 1989-1995, pl. 2. (www.merimee.fr).

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Voir également les index du catalogue, vol. 2 , p. 235-245 (peintres et dessinateurs), et p. 247-251 (graveurs et imprimeurs).

A

Adler, Jules, 28, 42, 391
Agricola, 21, 22
Alexandre I^{er}, tzar de Russie, 304, 367
Alexandre, à Paris et Ivry, 228, 239, 241
Aliamet, Jacques, 117, 118
Alleaume, Ludovic, 391
Allier, Achille, 91
Amand, Jacques-François, 69, 75, 254, 277
Amelin, Jean-Marie, 92, 97, 101, 181, 189, 190, 326
André, Jules, 184
Androuet du Cerceau, Jacques, 283
Antigna, Alexandre, 44, 83, 369, 370
Antoine, Jacques-Denis, 124, 171
Arkwright, Richard, 20, 21, 76
Arnout, Jean-Baptiste, 91, 236
Arnout, Jules, 91, 100, 236, 239, 240, 241, 397
Arpin, famille, 206
Arpin, Jacques, 199, 201, 202, 206, 210, 303
Arthur et Grenard, à Paris, 48, 282, 284, 286, 290
Artois, Charles-Philippe de France, comte d', 269
Asselineau, Léon-Auguste, 91
Auguet, à Saint-Quentin, 99
Aumale, Henri d'Orléans, duc d', 367, 368
Auscher, Ernest S., 38, 86, 231, 347, 351, 352, 358, 373, 381, 384, 386, 387, 389
Aussedat, Augustin, 180, 181
Aviat, Jules, 391, 395
Avril, Charles, 231, 234

B

Bachelier, Charles-Claude, 91
Bachelier, Jean-Jacques, 75
Ballin, Gabriel, 146, 147, 150, 159, 160, 161, 162
Barat, Jean-Claude, 102, 193
Barbet, à Jouy-en-Josas, 79
Barbier, V., 180

Barotte, Jules, 198
Barral, Jean-Baptiste François, comte de, 51, 53, 160, 161, 163, 236
Barral, Paulin, comte de, 161, 162
Barrault, Alexis, 192, 352, 354, 355
Barrias, Félix-Joseph, 371
Baudelaire, Charles, 80, 166
Beaumarchais, 142
Beaunier et Gallois, 140
Becquet, 319
Béguillet, Edmé, 90, 97, 143, 144, 145, 150, 153, 273
Behaeghel, Théophile, 79, 326
Bélanger, Jean-François, 129
Bélanger, Louis, 5, 88, 129, 130, 131, 132, 133, 226
Benoist, Félix, 91, 100, 102, 218, 240, 397
Benoist, Philippe, 218
Berchem (Berghem), Claes Pietersz (Nicolas), 117, 118, 120, 121, 185
Bérenger, Charles-François de, 267
Bérenger, famille, 269
Bérenger, Jean-François de, 88, 267, 268, 269, 271
Bérenger-Donicourt, François-Simon, 267
Bergès, Georges, 391
Berl, A., à Clairvaux, 377
Bernède, Pierre-Emile, 83
Bernières, N. de, 291, 292, 293
Berriat-Saint-Prix, Jacques, 174
Berry, Marie-Caroline de Bourbon, duchesse de, 29, 88, 199, 302, 303, 304, 316, 367
Bertera et Bossey, 354
Berthault, Jean-Pierre, 79
Bertin, Edouard, 78, 81, 172, 183
Bertrand, L., 319
Bessières, 301
Besson, Jacques, 283
Bettinger, Nicolas, 129
Beuvron, marquis et marquise de, 151, 152
Binelli, 150, 161
Bineteau, P., 377

Biron, à Fourvoirie, 178
 Bizard, Ferdinand-Alexandre, 190
 Blanc-Fontaine, Henri, 173
 Blanchet frères et Kléber, à Rives, 174, 175
 Blavon-Duchesne, Fortuné-François, 134
 Blavon-Duchesne, François, 4, 88, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140
 Bléry, Eugène-Stanislas-Alexandre, 178, 196
 Boigues Rambourg et Cie, 223
 Boigues, famille, 357, 358
 Boigues, Louis, 192, 356, 357, 359, 360, 382
 Boilly, Louis-Léopold, 195, 201
 Boizot, François, 256
 Bonaparte, *voir* Napoléon I^{er} et Napoléon III
 Bonhommé, Ignace François, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 27, 28, 29, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 68, 69, 73, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 99, 100, 101, 104, 107, 192, 193, 199, 200, 201, 224, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 247, 251, 287, 297, 328, 330, 334, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 366, 372, 373, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 397, 402, 403
 Bonnard, à Vienne (Isère), 172
 Bonnefond, Jean-Claude, 367, 368
 Bontemps, à Choisy, 317
 Bonvin, François, 327
 Bostier de Bez, 181
 Boucher, François, 120, 122, 123
 Bouchu, Etienne-Jean, 329, 339, 340
 Bouhot, Etienne, 29, 43, 44, 48, 79, 87, 88, 185, 187, 197, 198, 204, 225, 298, 326, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 351, 397, 400, 402
 Boulainvilliers, comte de, 144
 Bouquet, Michel, 81
 Bourgeois, Constant, 78, 98, 188
 Bouton, Charles-Marie, 340, 349
 Boyenval, Alexis-François, 79
 Brandt, famille, 219
 Braun, Adolphe, 217
 Brayer, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212
 Breton, Jules, 379
 Brolemann, Georges, 134
 Brongniart, Alexandre, 59, 125, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 344, 345, 402

Brown, Ford Madox, 23, 25
 Brückert, G., 99, 215
 Brueghel l' Ancien, Jan, 21, 117
 Brun, 79
 Bry, Auguste, 100, 238
 Buffault, Philippe Jean-Baptiste, 369
 Bulla, à Paris, 236
 Buroillet, 26
 Bussière, Edmond, 99, 102, 152, 192, 193, 201, 205

C

Cailleux, Alphonse, vicomte de, 99, 206, 214, 333
 Cambry, Jacques, 175, 176, 177, 301, 302
 Carambois, à Marseille, 289
 Carnaud, J.-J., 37
 Caron, Emile, 191
 Carpeaux, Jean-Baptiste, 42, 391, 392, 393
 Carquillat, à la Croix-Rousse, 367, 368
 Casanova, François-Joseph, 119
 Cassien, Victor, 99, 102, 173, 174, 341, 342, 343
 Castagnary, Jules Antoine, 369
 Cézanne, Paul, 243, 402
 Chagot, Jules, 191, 233
 Challamel, 360
 Chalon et Cie, à Pontoise, 244
 Champin, Jean-Jacques, 100, 127, 178, 185, 242
 Chaper, Achille, 195
 Chaper, Eugène, 195
 Chappée, à Antoigné, 395
 Chaptal, Jean-Antoine, 58, 59, 299, 300, 301, 314, 315, 319
 Chapuy, Nicolas, 236
 Chardon, Daniel-Marc-Antoine, 129, 131
 Charles X, 303, 313
 Charpentier, Henri, 100, 102, 240
 Chassériau, Théodore, 27, 89, 328, 347, 348, 360, 361, 362, 379, 402
 Chastenay, Victorine de, 198
 Chatelas et Ebelmen, 350
 Cicéri, Eugène, 91, 218, 236
 Clément VII du Danemark, 269
 Clément, Nicolas, ou Clément-Desormes, 315, 317
 Clerget, Hubert, 237
 Cochin, Charles Nicolas, 75, 96, 145

Cockerill, 167
 Coclers, Louis-Bernard, 27, 274, 275
 Coëylas, Henri, 391
 Colbert de Villecerf, 253, 256, 300
 Colbert, Jean-Baptiste, 47, 50, 149, 156, 255, 256, 400
 Condé (Prince de), 5, 129
 Constable, John, 24
 Corday, Charlotte, 77
 Cormentin, Louis de, 224
 Cormon, Fernand, 28
 Corot, Jean-Baptiste Camille, 45, 46, 51, 52, 195, 197, 203, 228, 229, 402
 Cort, Henry, 346
 Costaz, Louis, 313
 Courbet, Gustave, 186, 370, 379, 389
 Courtépée, Claude, 144, 145
 Cousturier, Claude, 338
 Cousturier, Valère, 88, 197, 198, 225, 335, 336, 338
 Crompton, Samuel, 20
 Custine, Adolph de, 167

D

Dagnan, Isidore, 81, 99, 178, 180
 Daguerre, Louis, 349
 Damainville, Antoine-Marie, 182
 Darblay, famille, 88
 Darblay, Paul, 182, 378
 Darcet, 319
 Dardel, Gustave, 219
 Dartein, Charles, 270
 Darwin, Erasmus, 20
 Daubigny, Charles-François, 327
 Daubuisson, J.-F., 136, 137, 138, 139
 Dauffe, Joseph, 278
 David, Jacques Louis, 77, 78
 De Piles, Roger, 113, 114, 122, 135, 136
 Debar, Samuel, 201
 Debelle, Alexandre, 99, 102, 173
 Decrès, 301
 Décretot, à Louviers, 244, 245
 Dedreux-Dorcy, 186
 Defrance, Léonard, 7, 20, 22, 27, 29, 35, 36, 42, 52, 76, 87, 253, 274, 275, 276, 296
 Degas, Edgar, 201, 243
 Delacroix, Eugène, 166, 214, 224, 327, 328, 345
 Delagoutte, Alexandre, 337
 Delahain, famille, 197
 Delahaye, Ernest, 391
 Delanneau, 335, 336
 Delaroche, Paul, 199, 226, 350, 351, 356, 369, 371, 379, 382, 386
 Delaunay, Nicolas, 120
 Delcroix, A., 245
 Delpech, François Séraphin, 177
 Demachy, Pierre-Antoine, 68, 75, 76, 87, 123, 124, 171, 189, 254, 294, 295, 296, 344
 Demarne, Jean-Louis, 81, 311, 327
 Denis, M.^{elle}, 159, 160
 Denis, Maurice, 243
 Deroy, Isidore-Laurent, 91, 99, 178, 208
 Desavary, Charles, 228, 229
 Deseilligny, Alfred, 388
 Deslandes, Pierre Delaunay-, 87, 128, 280, 286
 Desmarest, Nicolas, 324
 Desmoulins, Charles-Emile, 227
 Desrais, Claude-Louis, 27, 277, 278, 279, 285
 Desrosiers, P.-A., 99, 205
 Develly, Jean-Charles, 14, 59, 85, 104, 297, 298, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 344, 345, 378, 397, 402, 403
 Dezailler d'Argenville, 157
 Diaz, Emile, 227
 Dickens, Charles, 24
 Diderot, Denis, 31, 68, 69, 75, 76, 113, 114, 117, 120, 158, 175, 271, 276, 277, 286, 294, 295
 Disderi, André Adolphe Eugène, 371
 Dollfus Mieg & Cie (DMC), 49, 87, 218, 221
 Dollfus, famille, 219
 Donkin, Bryan, 182, 320
 Doomer, Lambert, 145
 Drouyn, Léo, 245, 246
 Du Bos, abbé, 114
 Du Camp, Maxime, 7, 32, 166, 224
 Dubois, Etienne, 326
 Ducel, Jean-Jacques, 204
 Ducourneau, Alexandre, 246
 Dufaud, Achille, 358
 Dufaud, Achille et Apolline, 49, 199, 201, 358

Dufaud, Constance, 362
Dufaud, Georges, 46, 82, 102, 192, 199, 201, 241, 242,
347, 348, 356, 357, 358, 359, 360
Dufour Denelle, à Saint-Quentin, 212
Dumas père, Alexandre, 350
Dumas, Jean-Baptiste, 315, 321, 322, 323, 324
Dumas, Jules, 182
Dumez d'Etreillers, 211
Dunouy, Alexandre, 79
Duplat, Pierre-Louis, 97, 172, 173
Dupuis fils, à Saint-Quentin, 207, 212
Dupuis père, à Saint-Quentin, 206, 212
Duquesney, 382, 383
Durameau, Louis Jean Jacques, 9, 29, 74, 75, 254, 274,
293, 294, 295, 296, 344
Durenne, Antoine, 342
Dutilleux, Constant, 228
Duval, Victor, 186
Duyon, à Vienne (Isère), 173

E

Empis, Catherine-Edmée, 183, 186
Enfantin, Prosper, 224, 349, 353, 359
Engel-Dollfus, Frédéric, 218
Engelmann, Godefroy, 4, 52, 98, 102, 183, 187, 196, 200,
205, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 220, 225
Engels, Friedrich, 19
Epinat, Fleury, 185
Ettlinger, Jean-Jacques, 125
Eugénie, impératrice, 202, 226, 306, 370, 371, 372, 374
Eustache, Charles François, 27, 46, 73, 82, 86, 346, 347,
348, 360, 362, 363, 364, 365, 397, 402, 403

F

Faivre, Benoît, 349
Falatieu, Joséphine de, 47, 196
Farcot, Joseph, 376
Fasoli & Ohlman, à Strasbourg, 215
Faujas de Saint-Fond, Barthélemy, 167
Favre, famille, 219
Féraud, Hippolyte, 225, 258, 259, 260, 261, 262, 264,
265
Fessard, Claude Mathieu, 151
Fichot, Charles, 91, 100, 236

Figuier, Louis, 377
Fish, Georges, 289
Flachat, Eugène, 81, 192, 352, 353, 354, 355, 388
Flachat, Stéphane, 353
Flageollet, Jean-Baptiste, 88, 227
Forbin, Auguste de, 340
Fouché-Lepelletier, Edmond Edouard, 368, 369
Fouquet, Louis-Vincent, 326
François, à Saint-Quentin, 99
Frappa, José, 391
Frèrejean, Victor, 195, 196, 204
Fromentin, Edouard-Désiré, 391, 392, 393

G

Gabet, Charles, 302
Gambart, Junin et Cie, à Londres, 236
Gambey, André, 247
Gassel, Lucas, 117
Gatineau, Alphonse, 236
Gautier, Théophile, 166, 167
Gengembre, Philippe, 305
Genillon, Jean-Baptiste-François, 149
Geoffroy, Jean, 42
Géricault, Théodore, 186, 187, 214, 327, 369
Géruzet, Edmé, 100, 240, 241
Gervex, Henri, 43
Gilpin, Thomas, 157
Giraldon-Bovinet, 99
Girardin, marquis de, 157
Giroud, à Allevard, 342
Goncourt, Edmond et Jules, 364, 391, 397
Goupil et C^{ie}, 6, 236, 237, 240, 247, 390
Gourju, Alphonse, 331
Goussier, Louis-Jacques, 280, 329, 339
Goutay-Riquet, Michel, 183
Gratiot, Amédée, 377
Grobon, Jean-Michel, 69, 171, 172, 196
Gros, famille, 219
Guasco-Jobard, à Dijon, 91
Gubernatis, Giovanni Battista de, 9, 181
Gueldry, Joseph, 28, 43, 44, 391
Guépin, Ange, 53, 102
Guérin, à Rives, 175
Guesdon, Alfred, 100, 236

Guettard, Jean-Etienne, 90, 97, 102, 144, 146, 150, 159
Guillot, 26
Guindrand, Antoine, 45, 69, 179

H

Hallé, Noël, 76
Halette, à Arras, 242
Hassenfratz, Jean-Henri, 339
Hauer, Jean-Jacques, 77
Hausmann frères, à Logelbach, 217
Heinsius, Johann-Ernst, 88, 257, 267, 268, 269, 270, 271
Henry, Philibert Paulin, à Soissons, 46, 51, 52, 195, 197, 203
Hilleström, Pehr, 7, 20, 22, 27, 29, 35, 36, 253
Hobbema, Meindert, 122
Houël, Jean Pierre Louis Laurent, 79, 273, 326
Housez, Charles Gustave, 83, 391, 392, 393
Hoyer, Jean-Louis, 277
Huber, Rudolf, 98, 200, 205, 215, 217, 220, 221, 225
Hubert de Saint-Didier, Balthazar, 185
Hubert, Jean-Baptiste-Louis, 81
Hue, Jean-François, 77, 115, 123, 257
Huet, Jean-Baptiste, 42, 48, 86, 196, 197, 201, 202, 257, 266, 271, 272
Huet, Paul, 183
Hugo, Victor, 64, 167
Huysmans, Karl Joris, 390

I

Isabey, Jean-Baptiste, 79, 197, 201, 202, 299, 300, 301, 304, 305, 306, 307, 368, 369

J

Jacquard, Joseph Marie, 367, 368
Jacqueminot, Jean-François, 229
Jacquet, famille, 219
Jacquier de Rosée, Antoine-Laurent de, 275
Jacquot, Victor, 227
Jars, Gabriel, 36
Jaucourt, Chevalier de, 58
Jeannin, à Paris, 236
Jeanron, Philippe-Auguste, 327, 328
Jeanson, Barthélemy, 132

Jobard, à Dijon, 99, 190
Jollivet, Pierre-Jules, 326
Joly, Pierre-Louis-Samuel, 211
Joly, Victor, 206
Jonas, Lucien, 391
Jongkind, Johan-Bartold, 46, 84, 244, 246
Joséphine de Bauharnais, 180, 299, 300, 301, 305, 306
Jourdain, à Louviers, 45, 245
Jung, J.B., 215

K

Karth, Nicolas, 97
Kauffmann, Achille, 223, 224
Kœchlin & frères, à Mulhouse, 217
Koechlin et frères, à Massevaux, 218
Kœchlin, Edouard, 214
Koechlin, Emile, 218
Kœchlin, famille, 219
Kœchlin, Nicolas, 217
Krevel, Louis, 200
Krupp, 20, 237

L

La Borde, Jean-Benjamin de, 90, 97, 141, 142, 143, 177
Laborde, Léon de, 31, 166
Lainé, Victor, 391
Lalaisse, Hippolyte, 81
Lallemand, Jean-Baptiste, 107, 124, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 158, 272, 273
Lallemant, Jean, 154
Lambert, Boyer et C^{ie}, à Sèvres, 130
Lamy, 97, 142, 143, 145, 146, 147, 208
Lancelevée, 300, 301
Landelle, Charles, 226, 370, 371, 372
Langlumé, 174, 189
Lansac, Emile de, 327
Lapito, Louis-Auguste, 81, 183
Lapostolet, à Belleville, 240
Lasteurie, Charles-Philibert de, 52, 98, 200
Lavauden père et fils, à Grenoble, 178
Layraud, Joseph-Fortuné, 391
Le Banneur & Cie, à Dorignies, 229
Le Bas, Jacques-Philippe, 96, 145
Le Brun, Charles, 253, 255, 256, 300

Le Coz, François, 135
 Le Gouaz, Yves-Marie, 96
 Le May, Olivier, 177
 Le Nain, Louis, 21
 Le Petit-Walle, aux Quinze-Vingts, 90, 278, 285
 Le Prince, Jean-Baptiste, 75
 Le Roux, Alexandre, 134, 135, 138
 Le Roy, J., 27, 278
 Leclerc, Sébastien, 253, 256, 300
 Leconte, à Sèvres, 125
 Leconte de Lisle, Charles Marie, 166
 Ledieu, Philippe, 186
 Ledoux, Claude-Nicolas, 116, 153
 Lefranc, Victor, 182, 319, 322
 Legillon, Jean-François, 77
 Legrand, Louis-Auguste, 371
 Lehnert, Pierre-Frédéric, 99
 Leleux, Adolphe, 81
 Lemerrier, Charles-Nicolas, 185
 Lemerrier, Rose Joseph, 6, 100, 218, 223, 235, 236, 239,
 240, 247, 390
 Lenoir-Dufresne, Jean-Daniel, 170
 Lepage, Charles Edmond Constant, 83, 86, 375, 376
 Lepic, Ludovic Napoléon, vicomte, 342
 Leprince, Auguste-Xavier, 81, 97
 Lequeu, Jean-Jacques, 120, 121
 Lesdiguières, 170
 Lespérut, Alexandrine et Auguste de, 198
 Lespinasse, Louis-Nicolas, chevalier de, 145, 151, 152,
 202
 Lethière, Guillaume Guillon, 350
 Létourville (de), 86
 Loubon, Emile, 7, 86
 Louis XIV, 194, 253, 255, 267, 269, 300, 307, 402
 Louis XV, 142, 256
 Louis XVI, 144, 256, 257, 269, 282, 373
 Louis XVIII, 257, 307, 340
 Louis-Philippe, 80, 99, 195, 257, 309, 315, 364, 368
 Louthembourg, Philippe Jacques, 119, 120, 121, 167
 Louvois, marquis de, 341
 Luce, Maximilien, 28, 34, 52

M

Macqueron, Oswald, 92
 Maillard de Chambure, 169, 190
 Mairetet de Malmont, Denis, 197, 198, 335, 336, 337
 Manby et Wilson, 190, 360
 Marat, Jean-Paul, 77
 Maréchal, Laurent, 45, 347, 348, 349, 350, 402
 Marey, Hugues-Bernard, 310
 Marie-Louise, impératrice, 202
 Maritz, Jean II, 267, 268, 269, 270
 Maritz, Laurence, 268
 Marmont, maréchal, 200, 336, 338, 347
 Martin (ép. Eustache), Georgine, 362, 363, 365
 Martin, Emile, 359, 360, 362
 Martin, Jean-Baptiste et Pierre-Denis, 124, 125, 194
 Martin, John, 23, 166
 Marx, Karl, 24
 Masquelier (Madame), 145
 Masson, Edouard, 35
 Matout, 80
 Maugendre, Adolphe, 88, 91, 100, 104, 107, 237, 238,
 239, 377, 378, 397
 Maupeou, Auguste Louis de, 319, 320
 Mazurié Penannech, 134, 138, 140
 Mégret de Sérilly, 129
 Melling, 91
 Mendouze, 185
 Menzel, Adolph, 13, 34, 390, 391
 Mercey, Frédéric Bourgeois de, 382, 383, 384
 Mercier, Louis Sébastien, 74
 Mérimée, Léonor, 315, 319
 Merlin, C., 244
 Mesdemoiselles de France, filles de Louis XV, 268
 Met de Blès, Henri, 34, 117
 Meunier, Constantin, 28, 34, 35, 37, 52, 391
 Michallon, Achille-Etna, 172, 179
 Miché, 77
 Michel, Georges, 186
 Mieg, famille, 219
 Mieg, Jean, 52, 98, 102, 196, 200, 205, 213, 214, 215,
 217, 218, 219, 220, 221, 225, 240, 397
 Migette, Auguste, 45, 350
 Millet, Jean-François, 24, 261, 327, 370, 379, 389
 Millet, Martial, 261

Millin, Aubin-Louis, 289
 Milon, A.-P., 200
 Miraillet, Joseph, 288
 Mœtte, Jean-Baptiste-Philibert, 42, 282, 283, 284, 286,
 290, 293
 Monet, Claude, 243, 244
 Montgolfier, Elie, 169
 Montmorency, duc de, 304
 Morellet, J.-N., 102, 193
 Morot, Aimé, 201
 Mortelecque, 311
 Mortemart, famille de, 333
 Mosselmann, Alfred, 186, 238
 Mouchel, Pierre-Jean-Félix, 225
 Moulin, Hustache, 227
 Moullin, Louis, 83, 370, 374
 Muel-Doublat, Edouard, 351, 352, 357
 Müller, Théodore, 99, 118, 247

N

Nadar, 388
 Napoléon I^{er} (Napoléon Bonaparte), 78, 79, 197, 199,
 201, 202, 203, 226, 257, 298, 299, 300, 303, 305, 306,
 307, 310, 368, 372
 Napoléon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte), 44, 83
 226, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 386
 Natoire, Charles-Joseph, 294
 Nattes, John-Claude, 97
 Naudet, Thomas-Charles, 176, 177, 301, 302
 Née, François-Denis, 145, 148, 149, 153, 155, 273
 Neuflyze, André II de, 290
 Nodier, Charles, 99, 169, 178, 206, 214, 333, 401
 Noël, Alphonse-Léon, 81
 Nozerine, Claude, 227

O

Oberkampf, Christophe-Philippe, 42, 48, 86, 148, 151,
 152, 195, 196, 197, 201, 202, 211, 266, 271, 272, 305,
 306, 307
 Oberkampf, famille, 202
 Oudry, Jean-Baptiste, 117, 122
 Oury, David Augustin, 88, 126, 127, 128, 201
 Ozanne, Nicolas-Marie, 96, 115, 123

P

Palteau de Veimerange, 129
 Parker, Henry Perlee, 24
 Parran, Rosine, 81, 327
 Patinir (ou Patenier), Joachim, 34, 117
 Pedraglio, J., 215, 240
 Pensée, Charles, 45, 46, 189
 Pereire, Emile et Isaac, 353
 Perier, Claude et Augustin, à Vizille, 170
 Perier, Jacques-Constantin, à Paris, 129, 187
 Perin, Jean-Louis, 376
 Pernot, François-Alexandre, 97, 172, 191, 192, 198, 400
 Perrot, Bernard, 281
 Petiet, Jules-Alexandre, 192, 352, 354, 355
 Pierres, Philippe-Denis, 141, 143
 Piganiol de la Force, 144
 Pignet, Pierre, 9, 225, 254, 258, 259, 260, 261, 264, 265,
 266
 Pingret, Edouard, 29, 87, 91, 98, 171, 199, 200, 202, 205,
 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 302, 303,
 304, 305, 316, 367, 397
 Pissarro, Camille, 43, 243, 244
 Poilly, baron de, 207
 Ponthus-Cinier, Antoine, 185
 Pontonfils, à Epinal, 227
 Poupart de Neuflyze, 47, 48, 88, 254, 290
 Poupart, Achille, 79, 181
 Poussin, Nicolas, 98, 185
 Prault, Louis-François, 120
 Prudhomme, Charles Evariste, 99, 102, 173, 174, 175,
 342
 Puvis de Chavannes, Pierre, 89, 328, 395

Q

Querret, 154

R

Rabigot, Gabriel, 188, 189
 Rahoult, Diodore, 185
 Raux, à Saint-Michel près Saint-Quentin, 89, 209
 Read, W., 23
 Reggu, duchesse de, 304
 Regnault, Jean-Baptiste, 348

Rémuzat, Jacques-Vincent, 46, 86, 288, 289
 Renard, à Fresnes-sur-Escaut, 392, 393
 Renié, Nicolas, 183
 Renout, Jacques-Philippe, 45, 244, 245
 Renoux, Charles, 181
 Restout, Jean-Bernard, 77
 Richard, à Chantilly, 79
 Richard, François, 170
 Rixens, Jean-André, 28, 391
 Robaut, Alfred, 228, 229
 Robert, Hubert, 122, 124, 176, 295, 333
 Robert, Jules, 360
 Robert, Nicolas Louis, 320
 Rochette, Raoul, 98
 Rochette, Raymond, 37, 129
 Rodin, Auguste, 243
 Roll, Alfred, 28
 Rossetti (ou Rosetti), Joseph-Gabriel-Maria, 48, 87, 225, 254, 257, 258, 260, 261, 262, 266, 270, 272, 280, 293, 353
 Rouart, Henri, 201
 Rouillé, 151
 Rousseau, Jean-Jacques, 145, 157, 165, 166
 Rousseau, Théodore, 181
 Rozet, Jules, 198, 199
 Ruisdael (van Ruysdael), Jacob, 122, 152, 216, 218
 Ruskin, John, 32

S

Saglio, Alfred, 357
 Saint-André, Jean-Bon, 77, 257
 Saint-Aubin, Gabriel de, 44, 68, 75, 76, 291, 292, 293, 294, 295, 344
 Sainte-James, Claude Baudard de, 129, 130
 Saint-Nom, Richard de, 142
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, 80, 166, 224, 348, 349, 352, 356, 359, 387, 402
 Sané, Jacques-Noël, 77, 257
 Sarrazin de Mairaise, Joseph-Alexandre, 151
 Saxe-Weimar, Charles-Auguste de, 268
 Say, Jean-Baptiste, 19
 Schacre, Jean-Baptiste, 97
 Schlumberger Grojean et C^{ie}, à Mulhouse, 220
 Schlumberger, famille, 219

Schneider, Adolphe, 382
 Schneider, Constance, 383
 Schneider, Eugène I^{er}, 5, 88, 226, 227, 231, 380, 382, 383, 386, 388
 Schneider, Eugène II, 130, 132, 133, 389
 Schneider, famille, 5, 88, 129, 133, 226
 Schneider, Henri, 201, 226
 Schnerb, Jean-François, 348, 351, 352, 385, 389
 Schreiber, J.-G., 150
 Ségur, Sophie Rostopchine, comtesse de, 225
 Senefelder, Aloïs, 214
 Serre, Marie-Anne-Marguerite, 260
 Serres, François de, 260
 Seurat, Georges, 9
 Sève, Pierre de, 255
 Sévène frères, à Rouen, 299, 300, 301
 Sharples, James, 24
 Shelley, P. B., 23
 Simon fils, E., 99
 Simon père, 100
 Simonin, Louis, 377, 390
 Sisley, Alfred, 243, 327
 Sismonde de Sismondi, 19
 Sommyèvre, famille de, 338
 Sorrieu, Frédéric, 218
 Soulié, Léon, 45
 Soyer, Paul, 9, 85, 394, 395
 Steinlen, Théophile-Alexandre, 25, 28
 Strutt, Jedediah, 20
 Stumm, Marie-Louise et Carl-Friedrich, 200
 Swebach, Jacques-François, 310, 311, 327

T

Tabar, François Germain Léopold, 368, 369
 Talleyrand, Charles Maurice de, 304
 Tassaert, 304
 Taulier, Jules, 342, 343
 Tavernier de Jonquières, 146, 149, 152, 208
 Taylor, Isidore Justin Séverin, baron, 99, 169, 178, 206, 214, 333, 401
 Ternaux, Etienne et Guillaume, 201, 202, 203, 226, 290, 306
 Ternaux-Compans, 203
 Thenard, Louis-Jacques, baron, 315

Thévenin, Charles, 170
 Thevenin, Charles et Théodore, 87, 170, 348
 Thierry frères, 215
 Thierry, Anne-Catherine, 214
 Thierry, Jean, 214
 Thiers, Adolphe, 78
 Thomas, Albert, 41
 Thonnellier, 305
 Tiloy, à Saint-Quentin, 206
 Tirpenne, Jean-Louis, 228, 229, 239, 241
 Toufaire, Pierre, 131
 Treillard, Jacques-André, 45, 97, 123, 161
 Tremaux, 88
 Trollope, Frances, 24
 Tudot, Edmond, 91, 99, 223, 224, 235, 240
 Turgan, Julien, 6, 8, 128, 182, 242, 287, 319, 377
 Turner, Joseph Mallord William, 23, 24
 Turpin de Crissé, Théodore-Lancelot de, 9, 180, 181

V

Valenciennes, Pierre Henri de, 183
 Vallier, Gustave, 175
 Van Blarenberghe, Louis-Nicolas et Henri-Joseph, 115, 123
 Van de Venne, Adrien, 118
 Van der Burch, Hippolyte, 186
 Van der Haute, Sophie, 391
 Van der Heck, Claes Dirkz, 117
 Van der Meer, Jan, 117
 Van Loo, Carle, 119
 Van Marcke, Jean-Baptiste dit Jules, 182
 Van Robais, à Abbeville, 103
 Van Valkenborch, Lucas et Martin, 34, 117
 Vanloo, Charles-Amédée-Philippe, 70, 75
 Vantillard, Victor, à L'Aigle, 47
 Vauban, Sébastien Le Pestre de, 74
 Vaucanson, Jacques de, 270, 271
 Vaussenas, Louis, 262
 Vauzelle, Jean-Lubin, 298, 326, 333, 344
 Velasquez, Diego Rodrigues de Silva, 21
 Vendôme, M. de, à Coucy-le-Château, 171
 Vernet, Carle, 186
 Vernet, Horace, 351

Vernet, Joseph, 9, 74, 76, 77, 81, 85, 86, 96, 115, 117, 123, 155, 162, 175, 186, 273
 Vesins, Louis-Marie-Thérèse Oudinot, comtesse de, 101
 Veyrenc, 180
 Vialleton, à Vienne (Isère), 173, 184
 Vidale (ép. Goetz), Mélanie, 334
 Villeneuve, Louis Jules Frédéric, 89, 99, 172, 178
 Villermé, Louis-René, 31, 215, 216
 Virieu, Aymond de, 331
 Virieu, famille de, 330
 Virieu, François-Henri, 330
 Virieu, Stéphanie de, 326, 330, 331, 332, 344
 Vivand-Denon, Dominique, 305
 Voltaire, 142
 Voysard, Etienne-Claude, 291, 293
 Vuillard, Edouard, 43, 44

W

Watelet, Louis-Etienne, 45, 78, 80, 87, 97, 182, 183, 184, 191, 196, 198
 Watteau, Antoine, 117, 120
 Wendel, François-Ignace de, 129, 350
 Wentzel, Jean-Frédéric, 377
 Wetter, Jean-Rodolphe, 9, 48, 87, 107, 225, 254, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 353
 Wetter, Laurent, 260, 261
 Wetter, Rodolphe, 260, 261
 Whistler, James Abbott McNeill, 51
 Widmer, Gottlieb, 202, 306
 Wordsworth, W., 23
 Wouwermann, Philips, 117
 Wright of Derby, Joseph, 7, 20, 21, 22, 27, 29, 75, 114, 253

Z

Zetter, M.^{elle}, 218
 Ziegler, Greuber & Cie, à Guebwiller, 99
 Zola, Emile, 36, 64, 250, 391
 Zwiller, Marie-Augustin, 219, 391

INDEX DES NOMS DE LIEUX

Voir également l'index du catalogue, vol. 2 , p. 653-662.

A

Abainville, 38, 45, 81, 86, 101, 231, 347, 351, 352, 353,
354, 355, 356, 380, 387, 388, 390
Abbeville, 92, 103, 117
Aigle (L'), 47
Aisne, 91, 98, 141, 171, 177, 199, 200, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 211, 215, 303, 371, 372
Albi, 99
Alès, 189, 382
Algérie, 382, 385
Alivet, 45, 326, 330, 331, 332
Allemagne, 36, 214, 237, 241, 268
Allemont, 149, 150, 161
Allevard, 45, 69, 73, 102, 159, 160, 161, 173, 174, 177,
179, 180, 195, 341, 342
Alpes, 146, 157, 160, 174, 181, 183, 196
Alsace, 49, 50, 52, 104, 147, 214, 215, 217, 219, 220,
221
Amiens, 89, 328, 395
Ampilly-le-Sec, 88, 197, 225, 335, 336, 338, 340
Ancy-le-Franc, 198
Anduze, 181
Angers, 81, 83, 145, 180, 327, 333, 369
Angleterre, 6, 19, 22, 23, 25, 27, 31, 119, 125, 128, 135,
144, 157, 166, 167, 186, 244, 253, 277, 279, 346, 362,
392
Angleur (Belgique), 237
Annecy, 196
Antoigné (Saint-Jamme-sur-Sarthe), 395
Anzin, 382, 391
Arc-et-Senans, 116, 153
Ardennes, 42, 87, 209, 274, 351
Argenteuil, 243
Arras, 229, 242
Ars-sur-Moselle, 45
Aunay-sur-Odon (abbaye), 170, 171
Autun, 85

Auvergne, 144, 180

Aveyron, 191

B

Bahais (Cavigny), 238
Bains-les-Bains, 47
Bâle, 99, 219, 221
Basse-Indre, 37, 87
Baulac, 184
Beaucourt, 213
Beauvais, 148, 152, 153, 176, 255
Bédarieux, 181
Belfort, 221
Belgique, 10, 19, 28, 52, 100, 117, 167, 237, 241, 275,
350, 352, 387
Belleville (Paris), 240
Bellevue, 151
Berry, 29, 79, 88, 147, 193, 302, 304, 333, 359, 364, 367
Besançon, 55, 116, 148, 149, 154
Biot, 43
Blanzay, 231, 232, 233
Blois, Saint-Gobain Archives, 50
Bonperthuis (Apprieu), 326, 330, 331
Bordeaux, 245
Bourbonnais, 91, 99, 205
Bourgogne, 5, 87, 91, 99, 129, 130, 131, 141, 143, 144,
145, 146, 147, 154, 157, 158, 169, 190, 197, 233, 256,
334, 337
Bray-et-Lû, 238
Brest, 77, 115, 123, 134, 135, 257
Bretagne, 19, 48, 51, 53, 91, 92, 102, 119, 133, 134, 137,
147, 236, 329, 330
Brimborion, 126
Bruxelles, 41, 68, 100, 117, 240, 241, 274, 275, 292
Buffon, 44, 48, 334, 337
Bury (Angleterre), 24

C

Calais, 44
Calvados, 86, 128, 170, 171, 182
Cavigny, 238
Chaillot, 187
Chalanches (Les), 150
Chalon-sur-Saône, 99, 244
Chambéry, 180
Chantilly, 79
Charenton-du-Cher, 333
Charenton-le-Pont, 122
Charleville (Charleville-Mézières), 274
Chartres, 42
Châteaux-Thierry, 206
Châtillonnais, 87, 88, 197, 198, 204, 335, 338
Châtillon-sur-Seine, 44, 48, 79, 87, 170, 200, 326, 333,
334, 335, 337, 338, 347
Chauny, 226, 317, 370, 372
Cher, 364
Cherbourg, 126, 256, 257, 362, 373
Choisy-le-Roi, 316
Clairvaux (Ville-sous-la-Ferté), 377
Cleveland, 42
Clos-Mortier (Le), 198
Coalbrookdale, 22, 23, 119, 167
Colmar, 49, 217
Commentry, 223, 235, 240
Condé-sur-l'Escaut, 391
Corbeil (Corbeil-Essonnes), 319
Coucy-le-Château, 171, 207, 208
Courcelles-lès-Lens, 45
Cran, 196
Creil, 82
Crest, 262
Creusot (Le), 5, 6, 25, 36, 37, 38, 42, 46, 50, 73, 85, 86,
88, 99, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 169, 190, 191,
201, 208, 226, 228, 231, 236, 247, 347, 353, 360, 361,
362, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 402
Creusot (Le), Académie François-Bourdon, 85, 190, 380,
394
Creusot (Le), Ecomusée Creusot-Montceau, 6, 25, 26, 39,
42, 86, 88, 132, 388
Croix-Rousse (Lyon), 367, 368

D

Daix, 272
Dauphiné, 45, 69, 97, 99, 102, 121, 123, 143, 145, 147,
149, 150, 151, 157, 159, 163, 172, 173, 174, 175, 177,
178, 179, 183, 195, 259, 262, 331, 332, 342
Decazeville, 191, 192, 198, 382
Denain, 99
Derbyshire, 21, 76
Dieppe, 238
Dieppedalle, 273
Dijon, 6, 65, 66, 68, 99, 143, 144, 154, 158, 190, 195,
198, 272, 338
Dorignies, 229, 230
Dornach (Mulhouse), 87, 218, 221
Douai, 44, 88, 228, 229, 267, 268, 269, 270, 271, 336
Dunkerque, 44
Düsseldorf, 36

E

Echarcon, 104, 182, 315, 319, 320, 321, 325
Ecosse, 362
Edimbourg (Ecosse), 362
Elbeuf, 317
Entraigues, 227
Epinac, 99, 169
Epinal, 227
Essarois, 198
Essen, 20
Essonnes (Corbeil-Essonnes), 55, 78, 79, 88, 100, 104,
183, 188, 238, 320, 377
Eybens, 185, 195

F

Finistère, 175
Fins, 99
Fontenay (abbaye), 169, 207, 208
Forez, 165
Fourchambault, 46, 81, 82, 86, 89, 99, 102, 192, 193,
199, 231, 236, 240, 241, 347, 352, 353, 356, 357, 358,
360, 362, 363, 364, 365, 373, 374, 380, 387, 390
Fourvoirie, 102, 177, 178
Franche-Comté, 147, 148, 154, 157, 158, 178, 183
Fresnes-sur-Escaut, 391, 392

G

Galles (Pays de), 385
Gand, 68
Gard, 181
Genève (Suisse), 31, 41, 121, 130, 259, 260, 271
Gironde, 184
Giverny, 244
Givet, 76, 274
Glasgow (Ecosse), 362
Grande-Chartreuse (La), 36, 177, 178, 185
Grenoble, 45, 91, 97, 99, 122, 146, 150, 161, 170, 173,
174, 178, 180, 183, 185, 195, 331, 342
Guebwiller, 99, 215
Guillotièrre (La), 185

H

Haarlem, 117, 152, 216, 218
Hartz (Allemagne), 385
Haute-Marne, 198
Haut-Rhin, 49, 52, 98, 102, 103, 196, 200, 205, 206, 213,
214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 240
Havre (Le) (76), 157, 238, 325
Hayange, 45, 129, 347, 348, 349, 350, 382
Hérault, 101, 189
Huelgoat, 88, 133, 134, 135, 137, 138, 140

I

Ile-de-France (voir aussi aux communes), 147
Imphy, 99
Indret, 3, 53, 87, 88, 129, 130, 388, 389
Isère, 45, 54, 102, 150, 151, 170, 172, 174, 175, 183, 330,
331, 332, 342
Issy-les-Moulineaux, 368
Ivry-sur-Seine, 228, 239, 241

J

Jarville-la-Malgrange, 7, 37, 38, 44, 86, 91, 347, 363
Javel (Issy-les-Moulineaux et Paris), 368, 369
Jouy-en-Josas, 48, 73, 79, 85, 86, 148, 151, 152, 195,
196, 197, 201, 202, 271, 291, 300, 305, 306, 307, 312,
314, 368

K

Karlsruhe, 118
Königshütte (Silésie), 390

L

Languedoc, 147, 149, 157, 189, 288
Lanœuville-aux-Joutes (08), 209
Leysse (Saint-Alban-Leysse), 9
Liège (Belgique), 20, 27, 34, 35, 52, 76, 237, 238, 253,
274, 275
Lille, 31, 44, 48, 68, 117, 268, 334, 336
Lillebonne, 188
Littry (Le Molay-Littry), 86, 128, 182, 184, 196
Lodève, 149
Logelbach, 217
Loire-Atlantique, 102
Loiret, 182
Londres, 236
Londres (Angleterre), 362, 363
Londres (Exposition universelle de 1851), 31, 166, 230
Lons-le-Saunier, 107, 153, 154, 155, 156, 273
Lorient, 77, 388
Loue (source de la), 99, 178
Louviers, 45, 201, 202, 203, 226, 244, 245, 290
Lucie (groupe de, Blanzly), 42, 157, 231, 325
Lyon, 4, 44, 45, 57, 69, 117, 160, 165, 172, 177, 179,
185, 196, 201, 243, 267, 283, 330, 367

M

Magny (groupe du, Blanzly), 231
Manche, 238
Manchester, 19, 22, 188, 190
Marseille, 46, 49, 53, 69, 86, 91, 259, 288, 289, 360
Massevaux, 218
Meillant, 326, 333
Menecy, 319
Metz, 7, 38, 45, 60, 124, 147, 199, 347, 348, 349
Meudon, 126, 185
Meuse, 81, 101, 167, 274, 351, 352
Montassigé, 223, 235, 240
Montbard, 44
Montceau-les-Mines, 231
Montcenis, 5, 129, 130, 131

Montchanin, 89, 231, 234
Montluçon, 223, 235, 240
Montmaillot (Blanzay), 231, 232, 233
Montmartre, 186, 246
Montmorot, 153, 154, 155, 156, 273
Montmoyen, 197, 335, 336, 337
Montpellier, 92, 149, 189, 259, 326
Morat, 99
Moresnet (Belgique), 10, 231, 232, 387
Moulins, 205
Mulhouse, 87, 91, 92, 98, 200, 205, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 221, 225, 334
Mure (La), 227

N

Namur, 167
Nantes, 44, 53, 55, 92, 100, 102, 115, 240, 315, 333, 335
Naples (Italie), 70, 142, 153, 294
Néris, 223, 235, 240
Neuilly, 129
Nevers, 6, 99, 128, 192, 193, 205, 236, 279, 351, 358,
374
Newcastle, 23, 128
Nièvre, 102, 351, 357, 358, 374
Nivernais, 46, 53, 99, 102, 147, 192, 193, 205, 373
Nod, 337
Normandie, 120, 127, 177, 188, 225, 238
Noyant, 99

O

Oisans, 150, 151, 159
Oise, 175
Optevoz, 186
Orange, 9, 48, 87, 225, 254, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 280, 353
Orléans, 46, 100, 188, 189, 236, 392

P

Paimpont, 51, 326, 329
Pantin, 185
Paris, 39, 48, 74, 77, 86, 100, 122, 124, 129, 143, 146,
157, 186, 198, 205, 215, 236, 238, 239, 243, 246, 277,

278, 282, 284, 285, 286, 292, 311, 315, 316, 340, 364,
371, 375, 376
Paris (Salon), 5, 6, 7, 9, 13, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 90, 96,
97, 107, 111, 113, 114, 117, 120, 168, 172, 178, 181,
182, 183, 186, 188, 191, 195, 198, 199, 226, 228, 230,
231, 238, 240, 241, 245, 247, 254, 274, 276, 277, 292,
294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 303, 305, 306, 308,
326, 327, 328, 334, 335, 336, 340, 341, 346, 347, 351,
352, 353, 356, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 366, 369,
370, 371, 372, 376, 381, 382, 383, 385, 386, 390, 391,
395, 400, 402, 403
Paris (Expositions universelles), 6, 7, 12, 14, 41, 82, 83,
94, 223, 230, 231, 235, 236, 237, 245, 247, 289, 319,
345, 352, 353, 376, 380, 386, 391, 392, 393, 397
Paris (Conservatoire des Arts et Métiers), 231, 314, 317,
375, 376, 380
Paris (Ecole impériale des Mines), 5, 7, 10, 82, 86, 88,
89, 107, 228, 231, 236, 328, 339, 356, 372, 380, 381,
382, 383, 384, 385, 386, 401
Paris (Ecole impériale du Génie maritime), 380, 389
Paris (Musée national des Travaux publics, Palais
d'Iéna), 35, 36, 39, 42
Paris (Hôtel de la Monnaie), 11, 50, 76, 87, 124, 125,
149, 171, 236, 304, 305, 367
Paris (Manufacture des Gobelins), 42, 75, 87, 103, 152,
253, 255, 256, 294, 295, 300, 301, 307, 312, 313, 318,
324, 402
Passy (Paris), 187, 373
Pays-Bas, 114, 125, 260
Perros-Guirrec, 51
Philippeville (Belgique), 350, 351
Picardie, 146
Pinsot, 195
Plaine-Saint-Denis (La), 54
Plombière-lès-Dijon, 158
Pocé-sur-Cisse, 47, 203
Pongibault, 382
Pontarlier, 81, 183
Pont-Evêque, 204
Pontoise, 43, 243
Port-de-Villez, 120
Poullaouen, 88, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
382
Prémontré (abbaye), 171, 208

Pré-Saint-Gervais (Le), 42
Pyrénées, 91, 381

R

Rives, 174, 330
Rochefort, 11, 74, 76, 85, 123
Rome, 9, 74, 117, 351
Rome (Italie), 293
Rouen, 79, 126, 157, 201, 238, 244, 273, 299, 300, 301, 325, 352
Roupy, 199, 201, 202, 206, 210, 211, 303, 306
Royaumont (abbaye), 170

S

Saint-Alban-Laysse, 180
Sainte-Colombe-sur-Seine, 200, 336, 347
Sainte-Marie-aux-Mines, 213
Saint-Etienne, 247
Saint-Gervais, 174
Saint-Gobain, 29, 50, 87, 88, 126, 127, 128, 149, 199, 207, 226, 280, 281, 282, 286, 302, 303, 304, 308, 316, 317, 367, 370, 372
Saint-Louis-lès-Bitche, 199
Saint-Michel (Aisne), 209
Saint-Ponce, 181
Saint-Quentin, 99, 149, 152, 199, 200, 202, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 303
Salins, 148, 149, 153, 154
Saulxures-sur-Moselotte, 227
Savignies, 176, 301, 313
Savoie, 9
Saxe, 241
Sceaux, 151
Sedan, 18, 48, 88, 254, 290, 318
Semur-en-Auxois, 44, 335
Sèvres, 14, 38, 47, 57, 59, 85, 86, 96, 125, 126, 127, 130, 171, 242, 291, 297, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 326, 353
Sheffield (Angleterre), 277, 285
Sijas, 181
Soissons, 46, 51, 52, 195, 197, 203, 277
Sommevoire, 341, 342
Strasbourg, 52, 92, 99, 141, 213, 214, 215, 236, 267, 270

Suède, 19, 129, 253
Suez, 237, 373
Suisse, 146

T

Talant, 158
Thiérache, 209
Thiers, 78, 180, 181, 182, 183
Torteron (18), 358
Toulon, 74, 76, 85, 373
Toulouse, 45
Tourlaville, 88, 126, 127, 128, 133
Tours, 85
Trélazé, 83, 370
Tronçais (Saint-Bonnet-Tronçais), 91, 99, 223, 235, 240

V

Vagney, 88, 227
Valenciennes, 99, 183, 225, 392, 393
Vereux, 158
Vernon-sur-Seine, 120, 121
Versailles, 79, 142, 145, 151, 152, 201, 255, 257, 300
Vervins, 209
Vexin, 120, 121
Vieille-Montagne (La) (Belgique), 10, 54, 100, 231, 232, 236, 237, 238, 382, 384, 386, 387
Vienne (Autriche), 172, 173
Vienne (Isère), 45, 54, 80, 87, 182, 183, 184, 191
Vigan (Le), 181
Virieu, 330, 331
Vizille, 170
Voiron, 332
Vosges, 47, 49, 88, 99, 177, 181, 184, 196, 227
Voulte (La), 331

W

Wassy-sur-Blaise, 198
Wesserling (Husseren-Wesserling), 49, 215
Wissembourg, 377

Z

Zainvillers, 227

Table des matières

Remerciements	3
<i>Introduction</i>	5
PREMIERE PARTIE	
RECHERCHER L'INDUSTRIE DANS L'IMAGE	15
Chapitre premier – Critères et contours	17
1. Les images de la « révolution industrielle », ou le corpus introuvable.....	19
<i>Saisir « l'esprit de la révolution industrielle » : la difficile application en France d'un projet fondateur</i>	19
<i>« Civilisation machiniste » et figuration de l'usine : décalage et refus</i>	30
<i>Documenter la rupture technique et industrielle : la quête de l'exception</i>	34
2. Fragments d'histoire et découverte des images.....	41
<i>L'histoire de l'art redécouvre l'industrie</i>	41
<i>Saisir « la pluralité des mondes industriels »</i>	46
<i>Rencontres et promesses pluridisciplinaires</i>	51
3. Pour une histoire culturelle de la diversité industrielle.....	56
<i>Une thématique ouverte</i>	56
<i>Histoire des images/ histoire matérielle : méthodes et dialogue</i>	60
<i>Légitimation ou disqualification culturelle de l'industrie ? La contribution des arts visuels en France</i>	64
Chapitre II – Rareté, diversité, progrès	67
1. Discrets échos du Salon	67
<i>La lente émergence d'un thème confidentiel</i>	67
<i>Un siècle d'expériences et d'indifférence</i>	73
2. Richesses et silences des collections	84
<i>Peintures et dessins des collections publiques et particulières</i>	84
<i>Le flot des images « ordinaires » : estampes et dessins des bibliothèques, archives et musées</i>	89
Chapitre III – Ferments et caractères spécifiques de l'essor iconographique	93
1. Essor et confidentialité.....	94
2. Hiérarchie des supports	95
3. Territoires et branches d'industrie.....	101
4. Familiarité du paysage, étrangeté de l'atelier.....	107

DEUXIEME PARTIE

PAYSAGES..... 109

Chapitre I – Paysages, voyages, découverte de l'industrie (v. 1760 - v. 1800) 113

1. Anciens et nouveaux artifices dans le paysage 117
 - « Fabriques » isolées : du métaphorique au topographique..... 117
 - Vedute et « portraits » de manufactures..... 123
 - Paysages de la réussite et de l'innovation 126
2. Description et apologie de la France manufacturière dans le « Voyage » de La Borde 141
 - L'« Observateur philosophe » et le paysagiste voyageur..... 142
 - Manufactures en majesté : héritage monarchique et initiative privée..... 148
 - Premières usines pittoresques : l'industrie comme finalité de l'histoire naturelle 156

Chapitre II – L'industrie pittoresque (v. 1800 - v. 1840) 165

1. Contemplation et recherche de l'harmonie..... 169
 - Évitement, indistinction..... 169
 - Intégration : les lieux d'industrie comme éléments du paysage patrimonial..... 175
 - Irruption : effroi tempéré et construction d'un paysage industriel..... 184
2. Nouveaux « portraits » d'usines 194
 - La demande et l'offre : typologie..... 195
 - Chanter un monde nouveau 200
3. Usines en séries : naissance et diffusion d'une imagerie contrôlée 205
 - L'industrie comme destin départemental : Edouard Pingret et les Monuments de l'Aisne 205
 - De l'image familiale à l'image d'entreprise : Les Manufactures du Haut-Rhin..... 213

Chapitre III – Spécialisation, appropriation (v. 1840 - v. 1870) 223

1. La commande à l'étiage ? 225
 - Tableaux d'usines et espace privé : les entrepreneurs sur la réserve..... 225
 - Pénurie de commande privée, espoir dans la commande publique :
le paysage dans l'Histoire pittoresque de la métallurgie de François Bonbommé..... 230
2. Lithographies et « fastes industriels »..... 235
 - Vues générales 235
 - Tours du propriétaire 237
 - Transferts de supports 241
3. Des cheminées dans le paysage..... 243

TROISIEME PARTIE

L'ECLAT INTERIEUR 249

Chapitre I – L'optimisme manufacturier (v. 1760 - v. 1800) 253

1. Visites de manufactures 255
 - La visite du prince : un modèle ?* 255
 - Visite du directeur, visite au directeur : narration de la production et fête de l'industrie* 257
 - Visiteurs anonymes : spectacle de l'industrie et valeur du travail* 272
2. Dans le sillage de l'*Encyclopédie* 276
 - Concentration, segmentation, rationalisation* 277
 - Mise en ordre et emphase* 284
3. Liberté du regard et refus de la narration 288
 - La fascination du nombre* 288
 - Vapeurs et travail* 293

Chapitre II – L'industrie oubliée ? (v. 1800 – années 1830) 297

1. Visites officielles : l'atelier annexé, l'atelier évité 299
 - Visiteurs de marque, galeries de portraits et installations symboliques* 299
 - Visites hors de l'atelier* 305
2. « Pittoresque, mais exact » : le travail et la machine dans le *Service des arts industriels* 308
 - Un « service encyclopédique »* 309
 - L'évolution du programme : savoir-faire traditionnels et mécanisation* 312
 - Exactitude, mise en scène et rêve d'industrie* 318
3. Splendeur et crépuscule de la sidérurgie classique 326
 - Préambule : le maréchal-ferrant, Vulcain et la forge d'affinerie* 326
 - Travail, torpeur, lumière : regards d'artistes sur l'affinerie au bois* 329
 - L'hommage paisible avant le crépuscule : Etienne Boubot* 334
 - Haut fourneau romantique* 341

Chapitre III – La mise en scène de la grande industrie (années 1830 - v. 1870) 345

1. La gloire des forges à l'anglaise 346
 - L'inspiration saint-simonienne : Laurent Maréchal et François Bonbommé* 348
 - Le travail et l'effet : Théodore Chassériau et Charles Eustache* 360
2. Variations sur le thème de la visite 366
 - Visite princière et représentation du peuple* 367
 - Visite de l'« industriel » et représentation de la machine* 374
3. Vers une image du travailleur 379
 - François Bonbommé, peintre du collectif* 380
 - Vers l'ouvrier grandeur nature* 389

Conclusion 397

Sources et travaux 405

Index des noms de personnes 457

Index des noms de lieux 467

Table des matières 473